غالب
جہان دیگر
حامدی کاشمیری

غالب، جہان دیگر

غالبؔ، جہان دیگر

(مجموعۂ مقالات)

حامدی کاشمیری

میزان پبلشرز (رجسٹرڈ)

متصل فائر اینڈ ایمر جنسی سروسز ہیڈ کوارٹرس

بٹہ مالو سرینگر

Ph:2470851, Fax : 2457215, Moblie : 9419002212

email:meezanpublishers@rediffmail.com

© جملہ حقوق بحق ... ہیں

عنوان	:غالب جہانِ دیگر
مصنف	:حامدی کاشمیری
تعداد	:پانچ سو
سال اشاعت	:۲۰۰۹ء
زیر اہتمام	:شبیر احمد
قیمت	:۳۰۰/روپے
مطبوعہ	:میزان پرنٹرس، سرینگر
ناشر	:میزان پبلشرز، بالمقابل فائر اینڈ ایمرجنسی سروسز ہیڈ کوارٹرز بٹہ مالو، سرینگر

Title	:	**Galib Jehan-e-Degar**
Author	:	**Prof. Hamidi Kashmiri**
Price	:	Rs 300/-
Publisher	:	**Meezan Publishers**
		Opp. Fire and Emergency Services
		Headquarters, Batamaloo, Srinagar,
		Kashmir- 190001
		Tel:(O) 0194-2470851;
		Fax : 0194-2457215
		(Mob) 9419002212
		Email:meezanpublishers@rediffmail.com

سخن از عالمی دگر دارم
ہمدم و رازداں نمی خواہم

غالبؔ

فہرست

سُخن ہائے گفتنی

غالبؔ پر دو تنقیدی کتابوں ''غالبؔ کے تخلیقی سرچشمے'' اور ''اقبال اور غالبؔ'' کے بعد ''غالبؔ، جہان دیگر'' غالبؔ پر میری تیسری کتاب ہے۔ یہ غالبؔ کے متن میں اُن کے تخلیقی شعور کے مختلف ابعاد کی صورت پذیری کے بارے میں لکھے گئے مقالات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے مقالات مختلف ملکی اور بین الاقوامی غالبؔ سمیناروں میں وقتاً فوقتاً پڑھے گئے ہیں، اور اہم ادبی جرائد میں چھپ چکے ہیں۔ غالبؔ کی شاعری ایک ایسا فقید المثال بحر اسرار ہے، جس میں ہر گزرتے پل کے ساتھ نئی نئی، نادر اور باصرہ نواز صورتوں اور انوکھے رنگوں اور تابندہ اور سایہ آلود لہروں کی معجز نمائیاں واقع ہوتی ہیں۔ جو قاری کو بے کراں حیرتوں سے ہمکنار کرتی ہیں۔ اور اس کے روحانی اہتزاز، جمالیاتی نشاط اور فکری کشاد کا موجب بنتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ پر کسی ایک وقت میں کئے گئے یا کسی ایک نقاد کے تنقیدی کام کو حتمی یا حرفِ آخر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ پس کلام غالبؔ کی ہر نئی قرأت سابقہ قرأت کے خلاف نئی معنوی جہات کی نمود کو ممکن بناتی ہے۔ یہی نکتہ میرے زیر نظر مجموعہ مقالات کا جواز فراہم کرتا ہے۔ عمر کے گزرنے کے ساتھ ساتھ کلام غالبؔ سے میری دلبستگی فزوں تر ہوتی رہی ہے اور میں اس کے نازک، تہہ دار اور نادر رموز کو برافگندہ نقاب دیکھنے کی ناقابل تسخیر خواہش سے دوچار رہا ہوں، یہ گویا ان کے کلام کے ''گنج راز'' سے نئے نئے لعل و جواہر کی تلاش کا مبہم جویانہ عمل ہے جو اتمام طلب تو ہے،

اتمام آشنا نہیں اور ہر لحاظ سے جمالیاتی بہرہ مندی کا موجب ہے۔

دلم خزینۂ راز دوعالم ست ولے
بہ بے زبانئ خویشم بہ گنج راز امیں

یہ گویا یافت اور نایافت کی ایک عجیب متضاد صورت حال ہے، جو بلاشبہ ہر حساس قاری کے
لئے ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ اس چیلنج سے عہدہ برآ ہونے کے لئے غالب کے شعری متن پر تمام تر
توجہ کرنا ناگزیر ہے۔ یہ قرأت کا وہ طریقہ ہے جو غالب کے تخلیقی شعور کے کنہ تک، جو مروجہ درسیاتی اور
representational تنقید کے لئے ناقابل تصور ہے، رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔
یہ کام ان لسانی وسائل، جو کلام غالب میں عمل آرا ہیں اور اسی سے مختص ہیں، کے عمیق اور مربوط تجزیے
سے ہی ممکن ہے، اور اسی سے شائقین کے لئے ان کا ''گنجینۂ گوہر'' کھل سکتا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ گذشتہ دو دہوں سے میں اردو کی قدیم وجدید شاعری کی تحسین کاری
کے اس نوع کے طریق نقد کو برتنے کی سعی کرتا رہا ہوں، اس سے اردو کی کلاسیکی روایت کی قدر رنجی کا
ایک صحیح تناظر ہاتھ آ گیا ہے، نتیجتاً اردو کے شعری ورثے کی ثروت اور معنویت کے مخفی امکانات کو
اجاگر کرنے میں مدد ملی ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ میری تنقیدی کاوشوں کو شروع میں بعض معاصرین کی
جانب سے جس مزاحمت اور مخالفت کا سامنا کرنا پڑا، اس میں کمی واقع ہوگئی ہے اور میری ''کوشش پیہم''
رنگ لا رہی ہے، اس کا اندازہ کئی نقادوں کے مثبت اور بحث انگیز اور بعض صورتوں میں اختلافی ردِ عمل
سے لگایا جا سکتا ہے، جس کا اظہار میرے حالیہ تنقیدی اور تجزیاتی مطالعات کے ساتھ ساتھ تنقیدی
تھیوری پر میری کتاب ''اکتشافی تنقید کی شعریات'' کے بارے میں کیا گیا ہے۔

یوں تو پیش نظر کتاب میں غالبؔ کی تخلیقی جینیس کے تجزیاتی مطالعے کے بارے میں مختلف النوع مقالات درج ہیں، جو مختلف مواقع پر لکھے گئے ہیں، اس لئے بادی النظر میں یہ نقد ونظر کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہونے کا تاثر پیدا کر سکتے ہیں، لیکن بغور دیکھنے سے ظاہر ہوگا کہ ان میں ایک تو مروجہ تشریحی انداز کے بجائے تجزیاتی مطالعے کے تسلسل کو روا رکھا گیا ہے، اور دوسرے، ایک مربوط تنقیدی رویے کے تحت متن کے شعری کردار کے ذریعے غالبؔ کی تخلیقی بصیرت کو حتی الامکان منکشف کرنے کی سعی کی گئی ہے، اس سے مقالات میں برتے گئے طریق نقد میں مجموعی طور پر وحدت consistency اور مناسبت کا احساس ہوسکتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ غالبؔ کی شاعری انیسویں صدی کی پیداوار ہونے کے باوصف موجودصدی کی نئی تنقیدی تھیوری کی ضرورت، جواز اور صحیح پن کی توثیق کے لئے ٹھوس بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ یہ شاعری مرکزیت کے انہدام، موضوعیت کے انحراف اور حقیقت پسندی کے بطلان سے لامرکزیت، تجربے کی سیمیائی نمود اور تخیل زائی کی جانب سفر کرتی ہے۔ اس طرح سے اسے پرکھنے کے لئے جدید بلکہ مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی جتنی ضرورت ہے، اتنی ہی بلکہ اس سے زیادہ جدید تنقید کو اپنے Potential کی بنا پر اس کی ضرورت لاحق رہے گی،

بیاورید گر ایں جا بود سخن دانے
غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

اگر میرے قارئین اس کتاب کو پڑھنے کے بعد یہ محسوس کریں گے کہ غالبؔ شناسی کے لئے یہ ایک نئے تناظر کو سامنے لاتی ہے، تو میں سمجھوں گا کہ میری کاوش اکارت نہیں گئی، اس مجوزہ تناظر سے

میں خود کہاں تک استفادہ کر سکا ہوں، اس کا فیصلہ بھی آپ کریں گے۔

میں مصرہ مریم کا شکر گزار ہوں جو لگ بھگ تیس سال تک کالج میں کلام غالب کو تجزیاتی انداز میں پڑھاتی رہیں اور جن سے غالبیات پر تبادلہ خیال سے میں مستفید ہوتا رہا۔ عائیہ مسعود کا مشکور ہوں جو میرے کام کو آسان بناتی رہیں۔

مسعود عالم کا شکریہ لازم ہے، جنہوں نے کتاب کو کمپیوٹر سٹی کے زیر اہتمام حسن ونفاست کے ساتھ شائع کیا۔

میں اپنے عزیز اور مشفق گلزار حضرت بلی کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے مسودہ کی خوبصورتی سے کمپیوٹر ٹائپنگ اور سیٹنگ کی۔

حامدی کاشمیری

کوہِ سبز

شالیمار، سرینگر

کشمیر

غالبؔ کی شخصیت

شاعری اور شخصیت کے باہمی ربط و تعلق کی تنقید و توضیح کرتے ہوئے اُردو ناقد بالعموم شاعری میں شخصیت کے انہی عناصر کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالتے ہیں جو شاعر کی ذاتی زندگی کی تشکیل کرتے ہیں۔ اتفاق سے اُردو شعراء کے دواوین میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جو تخلیقی عمل کو پس پشت ڈال کر شاعر کی ذاتی شخصیت کے حالات و واقعات کا منظوم بیان ہیں، اور ہر طرح کے ابہام اور تہہ داری سے مبرا ہونے کی بنا پر سند کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس لئے سہل پسند اور سطح بین ناقد ایسے ''نظمیاتی'' سوانحی کوائف پر تکیہ کر کے اور معلوماتی اشعار کی مدد سے جہد و تحقیق کے بغیر ہی، شاعر کی زندگی اور اس کی شخصیت کا ایک خاکہ مرتب کرتا ہے، یعنی وہ بیک جنبش قلم شاعر کی شخصیت کا مسئلہ حل کر کے رکھ دیتا ہے، میر کی ذاتی زندگی میں اُن کی بد دماغی یا بے دماغی کا علم ہمارے ناقد کو پہلے سے ہے، اگر اُن کے کلام میں ایسا کوئی شعر مل گیا، جس میں میرؔ نے تعلّی یا اظہار حقیقت کے طور پر اپنی بد دماغی کا ذکر کیا ہو (مثلاً۔ تھا میرؔ بے دماغ کو بھی کیا ملا دماغ) تو سمجھئے کہ میرؔ کی شخصیت کا ایک اہم پہلو آئینہ ہو گیا۔ اب یہ دیکھنے کی بالکل ضرورت نہیں کہ یہ شعر تخلیقی نوعیت کا ہے بھی یا نہیں۔ یہی سلوک غالبؔ کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے۔ اُنہوں نے خود نوشتوں اور مکتوبات میں ذاتی زندگی کے بارے میں جو اطلاعات فراہم کی ہیں، انہی کو بنیاد بنا کر اُن کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کی جاتی رہی ہے اور اس کام کے مستند اور

تنقیدی ہونے میں کسی شک وشبے کو روا رکھنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی گئی، خاص کر اس بنا پر کہ ان کے کلام سے ایسے اشعار (خواہ وہ کلام منظوم ہی کیوں نہ ہوں) بطور حوالہ دئے جاتے ہیں جو ان کے بعض ذہنی اور فکری رویّوں کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ کام غالبؔ کے تعلق سے اس لئے بھی آسانی اور سبک دستی سے کیا گیا ہے، کیوں کہ غالبؔ نے اپنی زندگی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں نثر اور نظم میں کئی مفید اور برمحل اشارے کئے ہیں۔ غالبؔ کی شخصیت کے شناختی عمل میں یہ طریقۂ انقاد اتنا مروّج ہو چکا ہے اور منظوری کا ایسا درجہ حاصل کر چکا ہے کہ غالبؔ کی اصل شخصیت اور اُن کے کلام میں اُبھرنے والی شخصیت میں کوئی فرق روا نہیں رکھا جاتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسی رو میں لکھتے ہیں: ''غالبؔ نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان ہی کو دہرایا ہے''۔

ہمارے بالغ نظر نقاد رشید احمد صدیقی نے اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ اشعار کا غالبؔ اور ہے اور سیرت نگار کا غالبؔ اور، اور اس بنیادی نقطے کی آ گہی کے باوصف ''کہ کوئی بھی ادیب اپنے فن میں اپنی سیرت یا سوانح کو بے کم وکاست نہیں پیش کرتا'' غالبؔ کے انہی نجی، تاریخی اور عصری حالات کا معلوماتی جائزہ لیا ہے اور غالبؔ کی شخصیت کی کم وبیش وہی تصویر کھینچی ہے جو سیرت نگار غالبؔ سے مطابقت رکھتی ہے۔ اس طرح سے وزیر آغا ہوں یا رشید احمد صدیقی دونوں اس بنیادی نکتے کا علم رکھنے کے باوجود کہ غالبؔ کی تخلیقات میں جو تصور اُبھرتا ہے، ضروری نہیں کہ وہ ان کی اصلی شخصیت کے ہم آہنگ ہو، اُن کی اصلی شخصیت ہی کو اپنا مرکز توجہ بناتے ہیں۔

ٹی۔ایس، ایلیٹ نے لکھا ہے:-

The poet has not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in pecular and unexpected ways.

اس اقتباس میں دو اہم نکات قابل توجہ ہیں، اوّل یہ کہ نجی زندگی یا شخصیت کا اظہار شعری عمل کے دائرے سے خارج ہے، شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ اُن حالات وکوائف کا اظہار کرے جو اس کی ذاتی زندگی سے متعلق ہوں۔ اگر ایسا ہوتا تو نہ صرف یہ کہ اُس کی شخصیت ہمارے لئے غیر دلچسپ اور غیر پسندیدہ بن جاتی، بلکہ فن کا پورا تخلیقی نظام ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا۔ ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' میں اقبالؔ یا "The Hospital Window" میں جیمز ڑ کی اپنی ذات کے حوالے سے صرف اپنی والدہ یا اپنے والد کے انتقال کے دکھ کا اظہار کرتے، یا اگر غالبؔ صرف عالی نسبی یا اپنی عشق مشربی یا انا پسندی کا ہی بڑھ چڑھ کے ذکر کرتے، تو قاری کی حیثیت سے اس میں ہمارے لئے کیا کشش یا دلچسپی رہتی؟ کسی کی نجی زندگی، خواہ وہ کتنی ہی دل پذیر یا مبہم جو یا نہ کیوں نہ ہو، زیادہ دیر تک ہمیں اپنی طرف راغب نہیں کرسکتی۔ شاعری کا معاملہ تو اور ہی ہے۔ اس میں ہمارے لئے فنکار کی ذاتی زندگی کے بجائے وہ آفاقی شخصیت کشش اور معنویت رکھتی ہے جو ذات، نسل، قومیت اور زمان ومکان کے حصاروں کو توڑ کر بے کراں ہو جاتی ہے، اور بقول یونگ ''اجتماعی انسان'' کی صورت اختیار کرتی ہے، یونگ لکھتے ہیں!

> ''بہ حیثیت انسان کے اُس کی ذہنی کیفیات، ارادہ اور ذاتی مقاصد ہو سکتے ہیں، لیکن فنکار کی حیثیت سے وہ اونچے پائے کا انسان ہے، جو انسانوں کی لاشعوری اور نفسیاتی زندگی کو متاثر اور متشکل کرتا ہے''

ایلیٹ کے اقتباس کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ شاعر شخصیت کے بجائے اُس ذریعۂ اظہار کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات عجیب اور غیر متوقع طور پر باہم ترکیب پاتے ہیں۔ شاعر ارادی

کوشش سے اپنی سوانح منظوم نہیں کرتا، بلکہ ایک اسراری اور پر پیچ تخلیقی عمل کے تحت اپنی زندگی کے تاثرات کوذات کے حوالے سے، اور باہمی تطبیق سے، ایک نئی اور نادیدہ صورت عطا کرتا ہے اور تطبیق واتصال کے اسی عمل کے نتیجے میں فن میں شخصیت کے خدوخال نمایاں ہوں گے، جو لازمی طور پر اصلی شخصیت سے بعید ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض شعراء مثلاً ورڈس ورتھ، شیلی، بائرن، بلاک، دستوووسکی اور میراجی ذاتی زندگی میں بعض قبیح عادات اور غیر اخلاقی افعال کے مرتکب رہے لیکن اپنی تخلیقات میں وہ اعلیٰ تہذیبی اور روحانی قدروں کے علمبردار بن کر اُبھرتے ہیں، یہی حال غالبؔ کا بھی ہے، اُن کی اصلی زندگی میں جوانی کی بے راہ رویاں، انگریز حکام کی خوشامدیں یا دروغ بیانیاں کسی بھی صورت میں اُن کے اشعار میں ابھرنے والی شخصیت کی تابناکی، سچائی اور عظمت کی نفی نہیں کرتیں۔ شاعر درحقیقت دو طرح کی زندگیاں گزارتا ہے۔ ایک عام سی زندگی جس میں وہ دوسرے لوگوں کی طرح ذاتی، معاشی اور سماجی حقیقتوں کا سامنا کرتا ہے اور اپنے لئے زندہ رہنے اور کسبِ معاش کے لئے جدوجہد کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کا انسانی سطح پر جینا اور عام انسانوں کی طرح بعض خوبیوں سے متصف ہونا، اور بعض حالتوں میں مختلف علتوں میں مبتلا ہونا قابلِ فہم ہے۔ غالبؔ کی شراب نوشی، نماز روزے سے غفلت یا تاہل کی زندگی سے بیزاری اُن کی خوے آدمیت کو ظاہر کرتی ہے۔ دوسری زندگی وہ ہے جو وہ تخلیق کے نادر اور منوّر لمحوں میں گزارتا ہے۔ ایسے برق تاب لمحات میں تخلیق کی آتشِ سیال میں اس کی زندگی کے تجربات کا سونا پگھل جاتا ہے اور اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے۔ نتیجے میں اس کا وجود زرِ خالص کی طرح دمکتا ہے اور جاوداں ہو جاتا ہے۔ شاعر کے اسی ''تقلیب پسند'' رویے کی بدولت اس کی تخلیق کردہ کائنات میں بھی نور و عظمت کی آویزش بالآخر نور کی نصرت پر منتج ہوتی ہے، اور انسان تزکیۂ باطن کے عمل سے گزرتا ہے۔

فن کے وسیع تناظر میں بھی دیکھا جائے تو شاعر کے تخلیق کردہ تجربات کا اس کی اصلی زندگی کے خارجی اور داخلی پہلوؤں سے انحراف ناگزیر ہے۔ اگر وہ محض موجود یا مانوس حقائق ہی کو پیش کرے، اور اس کی ہر بات پر ہم ''یہ بھی میرے دل میں ہے'' کہیں، تو فن کا وجود، اس کا جواز اور اس کی ضرورت ہی کالعدم ہو جاتی ہے۔ فنکار بقول اقبالؔ تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے۔ اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی اور کائنات کی توسیع یا تقلیب نہیں کرتا اور اپنی تخلیق کی نادرہ کاری سے قاری کو حیرت و مسرت کی غیر معمولی کیفیت سے دوچار کرانے میں کامیاب نہیں ہوتا، تو اس کا وجود بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ بعینہٖ شخصیت کے معاملے میں بھی اگر شاعر کے کلام سے اس کی جانی پہچانی ذاتی زندگی کا اصلی نقشہ ہی اُبھرتا ہے، جس سے بعض حالات میں ہماری معلومات کی توثیق یا توسیع بھی ہوتی ہے تو تنقیدی نقطۂ نظر سے شخصیت کی تلاش و یافت کا یہ عمل کوئی معنویت نہیں رکھتا۔ پس غالبؔ کی شخصیت کے مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے، اُن کے شجرۂ نسب، خاندان، پیدائش، یتیمی، تعلیم، شادی، مرگ اطفال، انگریز دوستی، تصنیفی مصروفیات، عمر رسیدگی، مرض الموت کی تفصیلات کا بیان یا اعادہ نہیں کروں گا، یہ کام وہ خود ہی کر چکے ہیں، اور جہاں کوئی کسر رہ گئی ہے، وہ غالبؔ شناسوں نے پوری کر دی ہے۔ واضح رہے کہ غالبؔ کی شخصیت کی تقسیم کے ضمن میں ان تفصیلات کو سرے سے کالعدم نہیں کرتا بلکہ ان کو اپنی مناسب جگہ دیتا ہوں، یعنی اپنے معلوماتی اور تشریحی کردار کی بنا پر اُن کی ثانوی اہمیت کو مانتا ہوں۔ میرے نزدیک غالبؔ کی شخصیت کا مسئلہ اُن کی تخلیقات سے گتھا ہوا ہے۔ یہ مسئلہ کوئی ایسا آسان نہیں ہے کہ دیوانِ غالبؔ کی ورق گردانی کرتے ہوئے ایسے اشعار پر نشان لگایا جائے جو اُن کی شخصیت کا بیان ہوں، اس لئے کہ ہر شعر شخصی سطح پر محسوس کئے گئے مختلف اور متضاد تاثرات کا ایک ایسا وحدت پذیر ایمائی اظہار ہوتا ہے جو فن کار کی ذات سے منحرف ہو کر ایک نادیدہ

انفرادی اور خود مختار وجود پر اصرار کرتا ہے، اسی لئے شعری سطح پر شخصیت کی شناخت دقت طلب ہے، زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پوری شاعری میں رنگوں، آوازوں اور روشنیوں کے دھندلکوں میں نیم روشن اور نیم تاریک شخصیت کے چند خدوخال کو پہچانا جائے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالبؔ شعری کردار کے روپ میں ایک کائناتی، حرکی اور پراسرار شخصیت کے مالک ہیں۔ انفرادیت، تضاد اور سیمابیت اس کی بنیادی صفات ہیں، یہ غیر معمولی پھیلاؤ، پیچیدگی اور گہرائی رکھتی ہے ۔

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے

یہ محض اُن شعوری عوامل وارتسامات کو ظاہر نہیں کرتی، جو اس کے مخصوص تاریخی اور معاشرتی حالات کی دین ہیں۔ ایک معمولی درجے کا فنکار، جس کی شخصیت سطحی اور یک رخی ہوتی ہے، گردوپیش کے فوری نوعیت کے حالات کے شعوری ردِعمل کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ اس کے برعکس ایک بڑا فن کار تاثر پذیری کی بے پناہ طاقت رکھتا ہے، وہ بلاؤں کو اپنے اندر جذب کرتا ہے یہاں تک کہ عصری یا خارجی تاثرات اس کی داخلی شخصیت کا ناگزیر حصہ بن جاتے ہیں، اور پھر تخلیق کے عمل میں نہ صرف شعوری اثرات بلکہ لاشعوری تجربات بھی جن کا آغاز قدیم انسانی تاریخ سے ہوتا ہے، ایک نئی اور مختلف صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس طرح سے شخصیت کا ایک ہمہ گیر تصور جنم لیتا ہے۔ غالبؔ کے مشہور قطعے، ''اے تازہ واردان بساط ہوائے دل'' کے بارے میں صرف یہ کہنا (جیسا کہ سید احتشام حسین، ممتاز حسن اور ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے کہا ہے) کہ یہ غدر کے تاریخی المیے کے بارے میں غالبؔ کے متاسفانہ رویے کا غماز ہے، اُن کی شخصیت کی ہمہ گیریت سے انکار کرنے کے مترادف

ہے۔ یہ قطعہ اپنے ڈرامائی عمل، فضا بندی، خود کلامی اور پیکر سازی سے چند ایسے گہرے تجربات کا عرفان عطا کرتا ہے جن کا ادراک غالبؔ جیسے خلاق شخص ہی کو ہوسکتا تھا۔ چنانچہ یہ قطعہ عصریت کی سطح سے بلند ہوکر ایک آفاقی نظریے کو خلق کرتا ہے، جو تہذیبی سطح پر قدروں کی تباہی کی آگہی عطا کرتا ہے، اور فکری بلندی پر زندگی کی عدم معنویت کے کرب کا احساس دلاتا ہے۔

فنکار کی شخصیت تخلیقی سطح پر غیر معمولی قوت سے متصف ہوتی ہے۔ اقبالؔ کی شعری شخصیت اپنے پیغمبرانہ لہجے، متانت، علوے فکر، قلندرانہ بے نیازی، بصیرت اور آتش نوائی کی وجہ سے اس اقبال سے بالکل مختلف ہے جس سے ہم شخصی طور پر واقف ہیں۔ بعینہٖ غالبؔ کے یہاں بھی ایک ایسی توانا اور حرکی شخصیت اُبھرتی ہے، جو سوانحی غالبؔ سے بالکل مختلف ہے۔ یہ مادی کائنات کی جوہری توانائیوں کا مظہر ہے، اور حرکت، آرزو اور نشاط کے جذبے سے سرشار ہے۔

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال
تا باز گشت سے نہ رہے مُدّعا مجھے

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

غالبؔ کے کلام میں قوت، تحرک، آزادی اور خلاقی جذبات برق اور آتش کے علامتی پیکروں میں نمود کرتے ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کانجا آتش است
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش است

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

توانائی اور تحرک سے اس غیر معمولی وابستگی کو دیکھ کر یہ سوچنا صحیح نہیں کہ شخصیت غیر ارضی ہو کر رہ گئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس کی جڑیں دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اور اس کا شعور مادّی کائنات کا پروردہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہ عمومی سطح سے ماورائی ہو کر تشدید اور ترفع سے ہم کنار ہو گئی ہے۔ اور اپنی آفرینش، ارتقاء اور انجام پر تفکیر کرتی ہے۔ اور بعض لمحوں میں وجودیوں کی طرح اپنے وجود کی آگہی کا کرب جھیلتی ہے:

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گُل نا آشنا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ممکن نہیں کہ بھول کر بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوے صیاد دیدہ ہوں

ایسے لمحوں میں غالبؔ وجود کے دکھ، خوف اور اسراریت کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں، اور ارضی سطح پر آگہی کی شدّت کا ثبوت دیتے ہیں۔

غالبؔ کا زندگی کے بارے میں یہ متضاد (Ambivalent) رویہ، یعنی

عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ان کی شخصیت کی پائیدار بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ کیٹسؔ نے درست کہا ہے کہ ''شعری کردار کا کوئی کردار نہیں''۔ شعری شخصیت کا تضاد ہی اسے شیطنیت یا رحمانیت کے الگ الگ خانوں میں منجمد ہونے سے بچاتا ہے اور اسے زندگی کی تب وتاب، حرکت اور توانائی عطا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کی شخصیت ''محشر خیال'' بن جاتی ہے:

سر پاے خم چاہیئے ہنگامِ بے خودی
رُو سُوے قبلہ وقت مناجات چاہیئے

ان کی شخصیت کی پیچیدگی کی تفہیم کیلیئے اس کے نفسیاتی محرکات پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔ ان کا تخلیقی ذہن بہ یک وقت کئی متضاد قوتوں کے تصادم کی آماجگاہ رہا ہے۔ وہ مستقل طور پر داخلی آویزش اور روحانی کرب میں مبتلا رہے ہیں۔ خاندانی وجاہت اور تخلیقی قوتوں کے شعور نے انہیں خود پسندی اور انانیت سے آشنا کیا اور یہ رجحان ان کی سائیکی کا ناگزیر حصہ بن گیا ہے۔ لیکن خاندانی

برتری اور تخلیقی لاشعور کی تشدید کا یہ نازک احساس زندگی اور وقت کے سنگین ہاتھوں سے پامال ہوتا رہا ۔ یہاں تک کہ ان کی شخصی زندگی شکست آرزو کی ایک دل گداز کہانی بن کر رہ گئی:

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

ہمہ نا امیدی ، ہمہ بدگمانی
میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

لیکن حالات کے دباؤ کے تحت ان کی شخصیت فانی کی طرح صرف محرومی اور پسپائی کا رخ اختیار نہیں کرتی ، یہ یک رنگ ہو کر نہیں رہ جاتی ۔ بلکہ بسیار شیوہ بن کر رہ جاتی ہے کبھی یہ خود حفاظتی کیلیے رنگینیوں اور مسرتوں سے معمور ایک خیالی دنیا کی تخلیق کرتی ہے:

چار موج اُٹھتی ہے طوفانِ طرب میں ہر سو
موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

کبھی یہ جمالیاتی شعور کے رنگوں، خوشبوؤں اور نغموں کا سہارا لیتی ہے۔ یہ عشق کے جبلی جذبے کو پوری طاقت سے بروئے کار لاتی ہے، اور بدن کے تعطر کا احساس دلاتی ہے۔ ''تماشائے گلشن، تمنائے چیدن'' کہہ کر غالبؔ نے محبت کا مادی تصور جس آزادی، بے باکی اور تازگی سے پیش کیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے وہ اپنی دھرتی سے کس حد تک پیوستہ ہیں اور اپنے جبلی وجود پر کس دیانت داری سے اصرار کرتے ہیں۔ وہ ''خواہش'' کو پرستش بنانا نہیں چاہتے تاہم یہی جذبہ ان کے یہاں مثالی اور ارتقائی شکل میں بالیدگی روح کا سامان بھی کرتا ہے:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

ایک اور قابلِ ذکر نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ غالبؔ بعض موقعوں پر ابنارمل (abnormal) رویوں کا اظہار کرتے ہیں، مثلاً عافیت دشمنی اور آزار پسندی، ظاہر ہے کہ یہ منفی رجحانات بعض نفسیاتی حقائق مثلاً والدین کی شفقت سے محرومی، جنسی جبلت کی گھٹن، جذبۂ عشق کے دباؤ، خوداعتمادی کے فقدان یا ذہنی احتجاج کے پیدا کردہ ہو سکتے ہیں۔ غالبؔ ان حالات سے گزرے ہیں، ان کی زندگی میں ان کی موجودگی یا ان کے اثرات کی ممکنہ کارروائی کے بارے میں کوئی شہادت دستیاب ہو یا نہ ہو، ان کی شعری زندگی میں ان کا عمل دخل مسلّم ہے۔ وہ لذت آزار کے حریص بن گئے:

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذّتِ آزار دیکھ کر

اور غور سے دیکھا جائے تو دہشت، یاس، خفقان، شوریدگی اور مردم بیزاری کے نفسیاتی وقوعے ان کی شخصیت کا احاطہ کرتے ہیں:

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبح وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبالِ دوش
صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

غالبؔ ان نفسیاتی عوارض سے نجات پانا چاہتے ہیں۔ ان کی فطرت آزادی اور خود مختاری کی طلب گار ہے۔ وہ خارجی امتناعات اور بندشوں کو توڑ کر ایک آزاد اور روشن فضا میں انسانی وجود کی تکمیل کے آرزومند ہیں۔ انہیں اہلِ خرد کی ''وابستگی رسم و رہ عام'' سے کد ہے۔ وہ ملتوں کے مٹنے کو ''اجزائے ایماں'' اور ضمیر سے وفاداری کو ''اصلِ ایماں'' قرار دیتے ہیں۔ وہ خیر اور محبت کے دلدادہ ہیں۔ اس رجحان نے انہیں انسان دوستی اور وسیع مشربی سے آشنا کیا ہے اور انسان کی عظمت کا معترف بنایا:

ز ما گرم است ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد

غالبؔ کی شخصیت کا ایک اور اہم پہلو اُن کی دانشورانہ عظمت ہے۔ وہ بیدار شعور اور اعلیٰ ذہانت کی بنا پر غدر کے بعد زوال پذیر جاگیردارانہ نظام سے (جس سے اُن کی وابستگی مسلم ہے) لاتعلقی کا اظہار کرتے ہیں اور نئے مغربی نظام کی اُبھرتی قوت کو تسلیم کرتے ہیں، اپنی معاصر تاریخی قوتوں کی آویزش کو اُنہوں نے دراصل ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا اور اپنی بصیرت اور ہوش مندی کا ثبوت دیا ــــــــ یہ شعور کی وہ منزل ہے جہاں زمان و مکاں کی حد بندیاں پگھل جاتی ہیں اور حقیقت کی حقیقت کھل جاتی ہے:

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

اسی بلند مقام سے غالبؔ زندگی کی بوالعجبیوں، تضادوں اور کش مکشوں کا مشاہدہ کرتے ہیں، وہ فرد اور حقیقت کے غیر منطقی ٹکراؤ کو دیکھتے ہیں اور انہیں ہنسی کی تحریک ملتی ہے:

راز دارِ خوی دہرم کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں می زنم

ایک سچے دانشور کی طرح وہ زندگی میں خرد کی کارآگہی اور برتری کو تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا مزاج حکیمانہ تو تھا ہی، اپنے دور کے سائنسی طرزِ فکر نے انہیں تعقل پسندی کی طرف راغب کیا۔ چنانچہ معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی دونوں سطحوں پر وہ زندگی کے مختلف مظاہر، واقعات، اِداروں اور تصورات کو عقلی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ وہ ''دینِ بزرگاں'' کو آنکھ بند کر کے قبول نہیں کرتے۔

مفروضات اور مسلمات کو مسترد کرنے کا یہ میلان ان کے متشکک ذہن کا پتہ دیتا ہے۔ اور اسی کی بدولت وہ علم دخیر کے نورانی سرچشموں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ وہ خود بھی اپنی ذہنی بلندی اور فکری برتری کا احساس رکھتے ہیں:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

غالبؔ شناسی کا مسئلہ

غالبؔ کو اس بات کا گہرا احساس تھا کہ وہ عدیم النظیر اور بے پایاں تخلیقی قوتوں کے مالک ہیں اور اُنہیں ''خامۂ گنجینہ فشاں'' عطا ہوا ہے، لیکن اُن کا المیہ یہ تھا کہ اُن کے معاصرین بالعموم اُن کی تحسین کاری کا حق ادا نہ کر سکے، غالبؔ نے کئی مقامات پر اس المناک صورت حال کا ذکر کیا ہے، اور اپنے آپ کو ''غریب شہر'' یا ''عندلیب گلشن نا آفریدہ'' اور اپنی شاعری کو ''سخنِ ناشنودہ'' قرار دیا ہے، تاہم اُن کی وفات کے بعد اُن کے شاگرد رشید حالیؔ نے یادگارِ غالبؔ لکھ کر غالبؔ شناسی کی ابتداء کی۔ اس کے بعد عبدالرحمٰن بجنوری اور شیخ محمد اکرام نے اُن پر مبسوط کتابیں لکھیں، اِن کے علاوہ کئی دوسرے حضرات نے بھی غالبؔ پر متعدد کتابیں اور مقالے لکھے، اور غالبؔ صدی کے موقع پر اِن میں کئی گنا اضافہ ہوا، اور یہ عمل آج بھی شدومد سے جاری ہے۔

غالبؔ شناسی کے اس بڑھتے ہوئے رجحان سے ظاہر ہوتا ہے کہ تنقید نہ صرف کلاسیکی شعری ورثے، جس کے غالبؔ نمائندہ ہیں، کی قدر و قیمت کا استدراک اور اعتراف کرنا چاہتی ہے، بلکہ غالبؔ جیسے مشکل اور قد آور شاعر سے تعارض کر کے اپنی امکانی کارآگہی اور دقیقہ سنجی کو بروئے کار لانے کے درپے ہیں، غالبیاتی تنقید کے جمع شدہ وافر ذخیرے سے غالبؔ، جو اپنے عہد میں ناقدری کے شکوہ سنج رہے، عوام اور خواص دونوں میں بے حد مقبولیت حاصل کر گئے، تاہم یہ ظاہر ہے کہ اُن کی

روز افزوں مقبولیت اُن کی قدر سنجی کا بدل نہیں ہوسکتی ، اور نہ ہی تنقید کا توصیفی وتشریحی انداز اُن کی منفرد شعری جینیس ، جو غالبؔ کو غالبؔ بناتی ہے، کی تفہیم کا مسئلہ حل کرسکتی ہے، یہ ایک متناقض صورت حال ہے کہ غالبؔ پر بہت کچھ لکھنے اور اُن کی شہرت کو عام کرنے کے باوجود ، تنقید اُن کی تخلیقی انفرادیت کی ٹھوس پیرائے میں قدر سنجی نہیں کرسکی ہے، اس بات کے ورد کرنے سے، جیسا کہ تنقید کا انداز رہا ہے، کہ غالبؔ عظیم یا منفرد شاعر ہیں، اُن کی عظمت یا انفرادیت کی توثیق نہیں ہوسکتی، اس نوع کا تنقیدی طریق کار غالبؔ کی عظمت تو درکنار، اُن کی منفرد شعری حیثیت کو بھی اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا۔

کلام غالبؔ کی شرحوں کو لیجئے ، جو اس کے در گنجینۂ راز کو کھولنے کی دعویدار رہی ہیں، یہ بالعموم اُن کے کلام کے حوالے سے اُن کے شخصی، متصوفانہ سماجی یا عشقیہ جذبات کی تشریح وتعبیر تک محدود رہی ہیں اور در گنجینۂ راز تک اُن کی رسائی ممکن نہ ہوسکی ہے، یہ درست ہے کہ بعض نکتہ سنج شارحین نے لفظوں کے تخلیقی برتاؤ پر بھی نظر رکھی ہے، اور ایک سے زاید معانی کی نشاندہی کی ہے، لیکن شرحوں کی اس ارزانی سے غالبؔ کے تخلیقی ذہن یا اُن کی شعری انفرادیت کی تخصیصیت کی پردہ کشائی ممکن نہ ہوسکی ، اگر شاعر کے کلام سے خیالات کے استخراج ہی کو تنقید کا تفاعل قرار دیا جائے تو غالبؔ کے معاصرین یا متقدمین کو عظمت سے محروم کرنے کا کوئی جواز نہیں، ولی، درد، ذوق، مومن یا نظیر اکبر آبادی کے کلام میں مختلف النوع خیالات کی فراوانی سے کیسے انکار ہوسکتا ہے؟ اقبال کی شعری عظمت کا راز اس بات میں پوشیدہ نہیں کہ اُن کے کلام میں کائنات، فطرت اور ثقافت کے بارے میں دقیع خیالات کی نشاندہی ہوسکتی ہے، اس کے برعکس اُن کی عظمت کا انحصار اُن کے لسانی عمل کی معجزکاری پر

جہاں تک کلام غالبؔ کے فنی جائزوں کا تعلق ہے، اُن کی نوعیت بالعموم جامعاتی ہے غالبؔ کی جدت کاری ترکیب سازی، تشبیہ، امیجری اور علامت کاری کے نمونوں کی نشاندہی اس نوع کی تنقید کے دائرہ کار میں آتی ہے، غالبؔ کی شاعری کے فنی محاسن کے ایسے تجزیاتی مطالعے اُن کی شعری انفرادیت سے تعرض نہیں کرتے، اور نہ ہی تنقیدی طریق کی تخصیصیت پر دلالت کرتے ہیں، اس نوع کے تجزیاتی عمل کو جوش یا فضا ابن فیضی (جنکے یہاں فنی محاسن کی کوئی کمی نہیں) پر بھی آسانی سے وارد کیا جاسکتا ہے، اور نتیجہ ظاہر ہے، وہ نقاد جو اُن کے کلام کے فنی محاسن کا تجزیہ کرتے ہوئے غالبؔ کے تخلیقی ذہن کی کارگزاری پر بھی ایک آدھ نظر ڈالتے ہیں، وہ بھی سوانحی اعتبار سے اُن کے شعوری یا لاشعوری رویوں کی تعیین کو ہی اپنا مقصد قرار دے سکتے ہیں، جہاں تک مغرب سے لئے گئے تنقیدی نظریات کی روشنی میں کلام غالبؔ کی تحسین کے طریق کار کا تعلق ہے، علمی اور عملی لحاظ سے وسیع الا بنیاد ہونے کے باوصف وہ بھی غالبؔ کے شخصی، نفسیاتی اور عصری حالات کی چھان بین تک ہی محدود رہے ہیں۔ اس نوع کے تجزیاتی عمل سے غالبؔ کی شخصیت کی وسعتوں کا اندازہ تو ہوتا ہے، مگر اس سے اُن کی فنکارانہ انفرادیت کی شناخت کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔

میں جو عرض کررہا ہوں اس سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیئے کہ غالبؔ شناسی کیلئے جو رائج تنقیدی نظریات ہیں، وہ یکسر بے معنی ہیں، اُن کی من حیث المجموع یہ معنویت کم نہیں کہ غالبؔ کا ذکر اُردو دُنیا سے نکل کر مغربی ادب کے حلقوں میں بھی جا پہنچا ہے، اِن کی اس عطا سے بھی انکار نہیں کہ انہوں نے اپنے حدود میں غالبؔ شناسی کی ایک روایت قائم کی ہے، تاہم یہ تسلیم کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہئے کہ یہ غالبؔ کے تخلیقی شعور کے اسرار سربستہ کی انکشافیت نہیں کرسکے ہیں۔

ضمناً اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ غالبؔ یا کوئی دوسرا شاعر اپنے کسی شخصی خیال،

نظریے یا واقعے کو شعوری سعی سے اپنے اشعار میں پیش نہیں کرتا، جو شعراء ایسا کرتے ہیں، وہ نظمانے کے عمل کو روا رکھتے ہیں، شعر کہنے کا عمل ایک مربوط تخلیقی عمل ہے، جو مخصوص لسانی نظام کا متقاضی ہے، شاعر تخلیقی کیفیت میں اپنی داخلی شخصیت کی کلیت سے متصادم ہوتا ہے، اس لئے شعر سے شاعر کے کسی مخصوص ذہنی رویے کے استخراج پر اصرار کرنا تخلیقی تجربے کی منقلب ارتباطیت سے انکار کرنے کے مترادف ہے۔

پس شعر کے تجزیاتی عمل میں نقاد کو اس مربوط تخیلی تجربے سے رابطہ قائم کرنا لازمی ہے، جو شاعر کے سوانحی حالات سے نہیں، بلکہ لفظوں کی انسلاکاتی شدت سے صورت پذیر ہوتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ نقاد کو شاعر کے بجائے شعر کو مرکزی اہمیت دے کر اس کے لسانی وجود (جو اس کا اصلی جوہر ہے) سے مکالمہ کرنا ہے، یہ تنقید کا شعری تخلیق کے لسانی نظام سے متعارض ہونے کا عمل ہے، بارتھ نے سوسئیر کے نظریہ لسانی سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کی پرزور وکالت کی ہے کہ ادب کا وجود اس کی لسانی کارگزاری پر منحصر ہے اور شاعر کے نظریات وخیالات کا اس میں کوئی دخل نہیں۔ اسی خیال کی نظریاتی اساس وہ سائنسی اور فلسفیانہ دریافت فراہم کرتی ہے، جسکی رو سے کائنات ٹھوس مادے کی اشیاء کا مرکز مرکز جو مجموعہ نہیں، بلکہ لامتناہی رشتوں کا ایک ایسا جال ہے جو مرکز نا آشنا ہے۔ لسانیات میں بھی نئی تحقیق سے لفظ اور شے کے رشتے پر سوالیہ نشان لگ گیا، اِن تصورات نے ادب فہمی کے مروجہ طریقوں کو متاثر کیا، اور یہ بات تسلیم کی جانے لگی کہ ادب کسی خارجی حقیقت یا خیال کی ترسیلیت کا ذریعہ نہیں، بلکہ کائنات کی مانند ایک خودکفیل لسانی نظام ہے، جو لفظوں کے مجموعے کا مرہون منت ہے۔ یعنی یہ کسی خارجی حوالے سے قطع نظر، اپنے طور زبان کے استعاراتی برتاؤ سے تشکیل پاتا ہے۔ اسی لسانی نظام یا شعریات کی تلاش وتعین تنقید کے دائرہ عمل کا تعین کرتی ہے۔ یاد

رہے کہ لفظوں کی ترکیب کسی خیال کی ترسیلیت سے سروکار نہیں رکھتی، بلکہ اپنے طور پر ایک نادیدہ تخلیقی صورت حال کو خلق کرتی ہے، جو امکانات سے معمور ہوتی ہے، اور قاری کے تجسس اور تحیر کو انگیز کر کے اس کی جمالیاتی شخصیت کو برومند کرتی ہے۔

یہی وہ تنقیدی نقطۂ نظر ہے، جو غالبؔ شناسی کو ایک صحیح اور نتیجہ خیز سمت عطا کرسکتا ہے، اس کی رُو سے اُن کے کلام کو تمام وکمال مرکز توجہ بناتا ہے، اور اُن کے کلام میں لسانی عمل کی امکان پذیری سے جو نادر اور حیرت انگیز فضا خلق ہوتی ہے اس میں وارد ہونا لازمی ہے، یہ تنقید کا اکتشافی عمل ہے۔ یہ اُن کے سوانحی واقعات یا اُن کے شخصی افکار ونظریات کو بے نقاب کرنے کا عمل نہیں ہے، کسی ایسی چیز کو اُن کے کلام سے بے نقاب کرنے کا کوئی محل نہیں، جس کا وجود ہی نہ ہو، جدید تنقید دراصل کلام غالبؔ کے لسانی عمل کے تجزیے سے (۱) اسی شعریات کو دریافت کرتی ہے، جو اس سے مربوط و منسلک ہے، اور (۲) اس سے اُبھرنے والے اُن نادرالوجود تخیلی تجربوں کی شناخت کرتی ہے، جو ٹھوس اور حد بند نہیں، بلکہ سیال اور اطراف میں پھیلنے بڑھنے کے رجحان کے پابند ہیں، تخیلی تجربوں کی پیچیدگی، تنوع، وقعت اور امکان خیزی ہی اپنی گریز پائی اور غیر قطعیت کے باوجود شاعر کے ادبی مرتبے کی تعیین میں مدد دے سکتی ہے، غالبؔ کی شاعری میں تجربات، جو تمام تر لسانی عمل سے منسوب ومشروط ہیں، کی نشاندہی اُن کی انفرادیت اور عظمت کی تعیین کے مسئلے کو حل کرسکتی ہے۔

☆☆☆☆☆

غالبؔ۔ عندلیب گلشن ناآفریدہ

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے جب شعری تخلیق لسانی طور پر صورت پذیر ہوتی ہے، تو فنکار بلاشبہ ایک نئی ولادت کے تجربے سے گزرتا ہے، وہ تخلیق کی دنیا میں وارد ہو کر ایک مرد دیگر یعنی ایک تقلیب پذیر شخصیت میں ڈھل جاتا ہے، جو تمام تر تخلیقی اور مثالی ہوتی ہے، یہ اُن حد بندیوں، نارسائیوں اور کوتاہیوں سے بالاتر ہوتی ہے، جو حقیقی سطح پر اس سے منسوب ہیں، غالبؔ کی حیات پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ خاندانی امارت اور عہدِ شباب کی رنگینیوں کے چھن جانے، ذاتی الجھنوں اور آلام سے گزرنے اور ساتھ ہی مغلیہ جاہ واقتدار کے انتشار وانہدام سے متاثر ہونے کے نتیجے میں انہیں جن بے پناہ محرومیوں اور شکست خوردگیوں کا سامنا کرنا پڑا، وہ ان کے ذہنی اختلال اور شخصیت کی پراگندگی وابتری کا موجب ہوسکتی تھیں، لیکن انہوں نے پیدائشی تخلیقی حسیّت کے ادراک سے اپنی شخصیت کا تحفظ کیا، اُنہوں نے ''آئینہ زدودن وصورت معنی نمودن'' کو حرزِ جاں بنایا اور اپنے وجود کی تمام تر قوتوں اور تابناکیوں کے ساتھ اس کا اثبات کیا، تخلیقی سطح پر ان کا ''تولد دیگرے'' اس تجربے کی تکمیلیت کا نتیجہ ہے، جو شوق کی ''نفس گداختگی'' سے واقع ہوتی ہے اور ''سراپردۂ بیاں'' پر چراغاں کرتی ہے، اور انہیں اپنے وجود پر نازاں ہونے کی تحریک دیتی ہے:

نفس گداختگی ہائے شوق را نازم
چہ شمع ہا بسرا پردۂ بیانم سوخت

یہ تجربہ جو بظاہر روزمرہ کے الفاظ، جن کی سماجی اور ثقافتی اہمیت نمایاں ہے، سے صورت یاب ہوتا ہے، مگر بباطن یہ شاعر کی جودتِ طبع کے طفیل الفاظ کی تخلیقی ترتیب سے ایک نئے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے، جو ترسیلیت کی عمومی سطح سے بلند ہو کر اس کے (تجربے) کے نادر، خودکار اور نادیدہ جہات پر حاوی ہو جاتا ہے، اور یوں ''سخن ناشنودہ'' معرض وجود میں آتا ہے:

در بزم غالبؔ آئے و شعر و سخن گرائے
خواہی کہ بشنوی سخن نا شنودہ ای

''سخن ناشنودہ'' اس امر کا غماز ہے کہ غالبؔ نے روایت سے انقطاع کر کے جدت پسندی کی ایک ایسی مثال قائم کی، جو اُن کے معاصرین کے لئے یکسر اجنبی تھی، نتیجتاً وہ اپنے عہد کیلئے اجنبی بن گئے، اُن کے زمانے میں شعر فہمی اور شعر سنجی کا معیار بہت روایتی اور پست تھا، اس کی بنیادی وجہ روایت پرستی کا حاوی رجحان تھا جو شعراء نے روا رکھا تھا۔ غالبؔ کے متقدمین میں میرؔ وہ تنہا شاعر تھے جن کے اشعار میں تخلیقی حسیّت کی نادرہ کاری ملتی ہے، نہیں تو عام طور پر شعراء مروجہ اور روایتی خیالات کو زورِ بیاں سے نظم کرتے تھے، اور قارئین کے ایسی ہی طرز شاعری سے مانوس مزاج کی تشفی کرتے تھے، یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کے عہد میں عوامی حلقوں سے درباروں تک ذوقؔ کا طوطی بولتا تھا اور غالبؔ ناقدری کے شکار رہے، تاہم اُن کے شوق اظہار کا یہ عالم تھا کہ انہوں نے عوامی مقبولیت یا درباری قوت و اقتدار کی ہوس کو ٹھکرا کر اپنی تخلیقیت کی جدت اور وفور کا تحفظ کیا، انہیں اپنی شعری حسیّت کی

اصلیت اور انفرادیت کا احساس اتنا گہرا تھا کہ وہ اپنے وطن میں رہ کر بھی غریب الوطنی کی زندگی گزارنے پر رضامند ہوئے، اور اعلانیہ کہا کہ وہ ''کلام نغز'' تو ہیں، مگر ''ناشنیدہ'' ہیں۔

جب بھی شاعر متناقضانہ طور پر اپنے عہد کا سامنا کرکے اس سے برگشتہ ہوتا ہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ گہرے اور پیچیدہ تجربات سے گزرتا ہے، نتیجتاً اس کے لئے زبان و بیان کی غرابت اور مشکل پسندی ناگزیر ہو جاتی ہے، اور یوں معاصر ذوق و تفہیم کے معیار بیکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے نابغۂ عصر کے مقابلے میں وہ لوگ جو ذہنی طور پر پسماندہ ہوتے ہیں، اپنے عجزِ فہم پر پردہ ڈالتے ہوئے ابلاغ کے مسائل کھڑا کرتے ہیں۔ غالبؔ کے معاصرین نے بھی ان کی مشکل پسندی کا رونا رویا، اور ان کے کلام کو معمائی قرار دیا، یہ واقعہ ہے کہ ان کا کلام مشکل ہے، ان کے یہاں مشکل پسندی کے پیرایۂ اظہار کے دو پہلو ہیں؛ اوّل یہ کہ انہوں نے طرزِ بیدلؔ کی پیروی کرتے ہوئے اپنے کلام کے ایک حصے کو بقول گیان چند جین ''ذہنی جمناسٹک'' بنایا ہے، ایسے کلام میں کسی مربوط داخلی تجربے کی تعیین کرنا تو درکنار، اس کی شرح و تفسیر کرنا بھی آسان نہیں، کیونکہ یہ ان کی مشکل پسندی کے ارادی اور میکانکی رویے کا مظہر ہے، اس امر کا خود بھی احساس کرتے ہوئے انہوں نے اپنے کلام کے ایک حصے کو قلم زد کیا، یہ الگ بات ہے کہ اس کی لپیٹ میں بعض اچھے اشعار بھی آ گئے ہیں، دوم، اُن کا ایسا کلام جو داخلی طور پر ان کے عمیق اور تہہ دار تجربات کی استعاراتی بازآفرینی کرتا ہے مشکل ضرور ہے، اور قاری کے لیے تفہیم کی دشواری پیدا کرتا ہے، لیکن حساس اور باذوق قاری اس دشواری پر قابو پا لیتا ہے، یہ کلام مطلوبہ شعری وسائل یعنی استعارہ، اجمال، ابہام اور علامت کی عمل آوری سے شعری تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔

ضمناً یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ان کی مشکل پسندی کو صرف طرزِ بیدلؔ کے اتباع یا فارسیت

آمیزی پر محمول نہیں کیا جاسکتا، جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے، ان کی مشکل پسندی دراصل تجربے کی اس پیچیدگی سے منسوب ہے، جس سے شاعر داخلی طور پر گزرتا ہے، اور جو علامتی صورت گری سے ابہام کو راہ دیتی ہے، اس لئے شعرِ غالبؔ کی پیچیدگی محض زبان کی پیچیدگی نہیں، اپنی پیچیدہ بیانی کا ذکر کرتے ہوئے وہ صرف زبان کی پیچیدگی مراد نہیں لیتے، یہی وجہ ہے کہ:

موت کا ایک دن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

جیسا سادہ الفاظ پر مبنی شعر بھی ان کی مشکل پسندی ہی کے زمرے میں آتا ہے، ایسا کلام کسی قطعی، خارجی یا قابلِ شناس حقیقت، معنی یا موضوع کو پیش نہیں کرتا، بلکہ لفظ و پیکر کی انسلاکیت سے تجربے کے سیمیائی جہاں خلق کرتا ہے، قاری کو ان جہانوں میں وارد ہونے کیلئے لفظ شناسی کے ساتھ ساتھ اپنی قوتِ تفہیم، حسِ مشاہدہ اور ذوقِ تجسّس کو بروئے کار لانا لازمی ہے، غالبؔ کو شعر کے اسی داخلی طریق کار کا علم ہے، اسی لئے وہ پیچیدہ بیانی کو سخنِ سادہ پر ترجیح دیتے ہیں، شاعری جب ''متعینہ خیالات کے اظہار کو اپنا مقصد بناتی ہے، تو یہ پیکریت، شئیت اور ابہام سے لاتعلق ہو جاتی ہے، اُنیسویں صدی میں یورپی سطح پر فنکارانہ ذہن نے کلاسکیت کے تحت خیالات کو نظمانے کے یک سطحی عمل کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کیا، اور شعر کے تخلیقی کردار کی بحالی اور استحکام پر زور دیا، اسی زمانے میں جبکہ اس سے پہلے ہی اُردو میں غالبؔ نے شعری رویے کی اس گہری تبدیلی کا ثبوت پیش کیا، رومانی شعراء پر یہ اعتراض وارد کرنا کہ وہ زندگی کی کھردری حقیقتوں سے انحراف کر کے خیالی دنیا میں پناہ لیتے ہیں، شاعری کی ماہیت سے اپنی لاعلمی کو ظاہر کرنے کے مترادف ہے، واقعہ یہ ہے کہ گردوپیش کی مانوس حقیقتوں سے

انحراف کر کے وہ تخیّل کی اکتشافی قوت سے نہ صرف آرٹ کے اصلی کردار کا تحفظ کرتے ہیں بلکہ زندگی کے حقائق کا عرفان بھی عام کرتے ہیں۔ آرٹ کی انفرادیت اور اصلیت حقیقت سے مختلف ہونے میں مضمر ہے، یہ بات غالبؔ کے معاصرین کی فہم سے بالاتر تھی، اسی لئے غالبؔ اپنے دور سے فریب گشتہ ہو کر اپنے آپ کو آنے والے دور سے منسوب کرتے ہیں:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

اس شعر میں شعری کردار اپنے آپ کو ایک ایسے گلشن نا آفریدہ کے عندلیب کے روپ میں دیکھتا ہے جو نا آفریدہ ہے، لیکن جس کا تصور وہ کر سکتا ہے، وہ گلشن اس قدر دلکش اور بہجت آمیز ہے کہ اس کے نشاطِ تصور کی گرمی سے ہی وہ نغمہ سنج ہے۔ ظاہر ہے کہ اس شعر میں ایک کثیر الجہت تجربہ سمٹ کر آ گیا ہے، نا آفریدہ گلشن نا دیدہ مُستقبل کا اشاریہ بھی ہے۔ غالبؔ کی مستقبلیت پرستی کا غماز بھی ہے، یہ مثالی دنیا کا رمز بھی ہے، یہ شعری تخیّل کی معجزہ کاری پر بھی دلالت کرتا ہے، کچھ بھی ہو شعری کردار اس گلشن کی وجود پذیری (Realization) کا سامنا کرنے کے بجائے اس کی تخیلی بازیافت پر اکتفا کرتا ہے، یہ گویا شعری عمل کی حقیقت سے بعید ہونے کی نشاندہی کرتا ہے، شعری آئیڈیل نہ صرف حقیقت سے بعید ہوتا ہے، بلکہ تخیلی ہوتے ہوئے بھی نادیدہ ہی رہتا ہے، اور خواب در خواب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اشعار غالبؔ ہوں کہ کولرجؔ کی اینشنٹ میرنیر، کیٹسؔ کی **la belle** ہو یا شیلیؔ کی **Ozamiands** یہ سب حقیقت سے انقطاع کر کے خوابوں کی پراسراریت اور ماورایت کے تحیر خیز تجربوں پر محیط ہیں، شعر کا یہ تخیلی عمل، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، حقیقت سے دوری کے

باوجود حقیقت کے گہرے شعور سے مملو ہوتا ہے، قدیم العمر جہازی، جہازیوں کا طویل المدت بحری سفر، البٹراس کی ہمسفری، اس کا قتل، برف، یخ بستگی، جہازیوں کی تشنگی، جہاز کی معطلی، یہ اور اس نوع کے دیگر واقعات انشینٹ میرنیر میں خوابوں کے واقعات معلوم ہوتے ہیں، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ نظم میں محض خیال آرائی سے کام لیا گیا ہے۔ یہ نظم استعاراتی پیرائے میں کولرج کی زندگی کی بصیرت (vision) کی مظہر ہے۔ اور زندگی میں خیر اور شر کے تصادم کی علامتی تشکیل کرتی ہے۔ غالب بھی یہ کہنے کے باوجود کہ وہ ایک نا آفریدہ گلشن کے نغمہ کار ہیں، اپنے عہد سے لاتعلق نہیں۔ جتنا گہرا شعور اُن کو معاصر حالات کا تھا، اتنا ان کے معاصرین میں کسی کو نہ تھا، اتنا ہی نہیں بلکہ وہ وسیع تر تناظر میں زندگی اور کائنات کے ازلی مسائل کی آ گہی سے بھی بہرور تھے۔

غالب جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا، تخلیق شعر کو ایک آزاد اور خود مکتفی عمل گردانتے ہیں، اور اسے کسی خارجی یا عاید کردہ افادی یا سماجی نظریے کے تابع نہیں کرتے، تخلیقِ فن کو مقصدیت سے بالاتر قرار دے کر غالب نے اس عہد میں جبکہ اردو کا دامن عملی طور پر نقدِ شعر کے اصولوں سے خالی تھا، شعر کے ایسے نظریے کی جانب اشارے کئے ہیں جو موجودہ صدی میں مختلف نظریات کے ہوتے ہوئے اپنی معنویت اور انفرادیت کا احساس دلاتا ہے۔ اس ضمن میں ان کا گلشن نا آفریدہ کے عندلیب کی نغمہ سنجی کا ذکر کرنا تنقیدی آ گہی کے ایک بنیادی پہلو کا اشاریہ ہے، اس کی رو سے شاعر اس تخیلی دنیا کا تصور کرتا ہے، جو نا آفریدہ ہے، اور یوں سامنے کی خارجی حقیقت کا خاتمہ بالخیر ہوتا ہے، یہ گویا شعریات کا وہ خاکہ ہے، جو موجودہ صدی میں تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ ان کا شعر سے خارجیت کے ساتھ ساتھ مقصدیت کے اخراج کی وکالت ان کی تنقیدی آ گہی کی جدت پر دلالت کرتا ہے، درج ذیل شعر اسی شعری رویے کی تمثیل ہے:

ما ہمائے گرم پروازیم فیض از ما مجوے

سایہ ہمچو دود بالا میرود از بالِ ما

شعر کا متکلم، ہما کہہ رہا ہے کہ گرم پرواز ہو کر اس سے فیضیابی کی توقع کرنا بے سود ہے، کیوں کہ اس کا سایہ بھی دھوئیں کی مانند اس کے پرواز سے اوپر چلا جاتا ہے۔ ہما کی علامت سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر سے کسی فیض یا افادیت کی توقع کرنا عبث ہے، کیوں کہ شعر کی دنیا کا ہما ایک ایسا پرندہ ہے، جس کا سایہ زمین پر نہیں پڑتا، اور کوئی اس کے سائے سے مستفیض نہیں ہو سکتا۔ حالؔی کے بعد اقبالؔ اور ترقی پسند نقادوں نے شعر کے افادی پہلو پر زور ڈالنے کی منصوبہ بند کوششوں کے باوجود، شعر اپنے تخلیقی کردار سے دست بردار نہ ہو سکا، اور غالبؔ کے نظریۂ شعر کی صحت کی توثیق کرتا رہا۔

غالبؔ کا نظریۂ شعر

ایک بڑا شاعر غیر معمولی تخلیقی قوت سے بہرہ ور ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ تنقیدی بصیرت سے بھی متصف ہوتا ہے، جسے وہ تخلیقی عمل کے دوران روبہ عمل لاتا ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری اپنی اصل میں وجدانی اور الہامی ہے اور کیٹس کا یہ قول کہ ''شاعری اگر فطری انداز سے پیدا نہیں ہوتی، جس انداز سے درخت پر پتے اُگتے ہیں، تو اس کا نہ پیدا ہونا ہی اچھا ہے'' اس کی فطری نمود اور اس کے خلقی وجود پر پوری طرح صادق آتا ہے، لیکن چونکہ یہ داخلی تجربوں کی صورت میں ڈھل کر ردوقبول کے ناگزیر مرحلے سے گزر کر، اپنی تکمیلیت کے لئے لسانی تشکیل کی پابند ہے، اس لئے ذہنی احتساب اور شعوری انتخاب اور مسلسل حرف وپیکر کی کدوکاوش سے لاتعلق نہیں ہوسکتی یہ سراسر ذہنی عمل ہے، جو بنیادی طور پر تنقیدی عمل کے مماثل ہے، گویا تخلیق شعر کے پورے عمل میں تنقیدی ذہن کی کارگزاری ایک بنیادی لازمے کی حیثیت رکھتی ہے، یہ تنقیدی ذہن ہی کا تفاعل ہے جو شاعر کو دقیع اور غیر دقیع تجربے میں فرق کرنے یا تجربے کی موثر اور ناگزیر لفظی تشکیل کا شعور عطا کرتی ہے۔ تنقیدی عمل جتنا کارگر ہوگا، اسی قدر تخلیق تکمیلیت، جامعیت، جمالیاتی کیفیت اور ہمہ گیریت حاصل کرے گی، یہاں اس امر کی توضیح کرنا ضروری ہے کہ تخلیقی عمل میں شاعر، جس انتقادی قوت کا عملی مظاہرہ کرتا ہے، وہ اس کے ناقدانہ شعور کی توثیق کرنے کے باوجود، اس کے باضابطہ نقاد

ہونے کی ضمانت فراہم نہیں کرتی، اس لئے کہ تنقید بہر حال تخلیق سے ایک الگ شعبۂ ادب ہے، اور اس نے ایک الگ، خود مکتفی اور قائم بالذات شعبہ فن کی حیثیت سے اپنا وجود منوالیا ہے، اور مخصوص قواعد واصول سے اپنا دائرہ عمل متعین کیا ہے، لہٰذا شاعر، اعلیٰ تنقیدی شعور کے باوجود، اور تخلیق شعر میں ان کا کماحقہ مظاہرہ کرنے کے باوجود، نقاد ہونے کا دعویدار نہیں ہوسکتا، اگر کسی شاعر نے نثر یا شعر میں بعض تنقیدی نکات کا اظہار کیا ہو، جو محض اس کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کے مظہر ہوں جیسے کہ میر کی نکات اشعراء یا غالبؔ کے خطوط، یا تقریظوں میں بکھرے ہوئے تنقیدی فقرے، ان بکھرے ہوئے خیالات سے میرؔ یا غالبؔ کی ناقدانہ حیثیت مسلم نہیں ہوجاتی، اگر ایسا ہوتا تو سارے تذکرہ نگار نقاد کہلاتے، جبکہ ایسا نہیں ہے، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ کسی شاعر کے بارے میں تحسینی یا تنقیصی کلمات کا بیان ہی تنقید نہیں، تنقید دراصل اس وقت وجود میں آتی ہے، جب توصیفی یا تردیدی خیالات و تاثرات کی باضابطہ منطقی، علمی اور استدلالی توضیح کی جائے، جدید تنقید، خواہ وہ تمدنی نوعیت کی ہو، یا لسانی وادبی نوعیت کی ہو، اپنے نظام اقدار کی مدلل تشریح سے ہی اپنا تشخص اور وقعت حاصل کرتی ہے اور یہ کام عالمی ادب میں متعدد نقادوں نے انجام دیا ہے، بعض تخلیقی شعراء، مثلاً کولرج، ایلیٹ اور وزیر آغا نے بھی یہ کام بطریق احسن پورا کیا ہے، اس لئے شاعری کے علاوہ تنقید میں بھی ان کی حیثیت مسلم ہے۔

غالبؔ ایک بڑے شاعر تو ہیں، مگر متذکرہ معنوں میں وہ ایک تنقید نگار قرار نہیں دیئے جاسکتے، یہ ضرور ہے کہ انہوں نے کئی جگہوں پر شعر فہمی کے حوالے سے اپنی نکتہ شناسی اور زبان دانی کا ثبوت دیا ہے، لیکن انہوں نے کسی تنقیدی نظریے کا مربوط اور استدلالی اظہار نہیں کیا ہے ان کے

یہاں جو کچھ ہے وہ یہ ہے کہ نثر میں اور بعض اشعار میں کچھ محاسن شعر کی تعریف کی ہے، یا کسی شاعر یا شعر کے بارے میں پسندیدگی کا اظہار کیا ہے، اور کہیں کہیں پر ایسی باتیں بھی کہی ہیں، جنہیں تنقیدی اقوال پر محمول کیا جاسکتا ہے، یہ اقوال شعر کے اعلیٰ معیار کی جانب اشارہ کناں ہیں، تذکرہ نویسوں کے تنقیدی اقوال کے مقابلے میں ان کی اہمیت اور تفوق اس بات میں مضمر ہے کہ غالبؔ کے توانا ذہن اور فکر رسا سے برآمد ہوئے ہیں، اور ان کی صحت اور معنویت آج بھی قائم ہے، غالبؔ نے متعدد مقامات پر شعر اور نثر میں اپنے سیاق میں اس نوع کے اقوال ونکات کا اظہار کیا ہے اور اختصاریت کے باوجود ان کی اپنی انفرادی اہمیت بھی ہے، چند نکات درج ذیل ہیں:-

۱۔ مہرؔ کے ایک قصیدے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''تم نے بڑھ کر لکھا ہے، اور اچھا سماں باندھا ہے، زبان
> پاکیزہ مضامین اچھوتے، معانی نازک، مطالب کا بیان
> دلنشین''

۲۔ تیجرؔ کی ایک غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''کیا کہنا، ابداع اسی کو کہتے ہیں، جدت طرز اسی کا نام ہے''

۳۔ گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

۴۔ کلیات فارسی کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔ ع

نہ آبلہ پائے جادہ صنائم

۵۔ ع کلک میری رقم آموز عبارات قلیل

۶۔ ع مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح

۷۔ شاعری معنیٰ آفرینی ہے۔

متذکرہ بالا تنقیدی اشارات و نکات پر ایک غائر نظر ڈالنے سے تنقید شعر کے چند بنیادی اصولوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، اوّل غالبؔ کی نگاہ میں مضامین کا اچھوتا پن اور نازکیٔ معانی شعر کے حسن وخوبی کا باعث ہے، وہ اسے ''ابداع'' سے بھی موسوم کرتے ہیں، اور معنیٰ آفرینی سے بھی، ظاہر ہے ان کے نزدیک شاعری کو پامال اور پیش پا افتادہ مضامین سے کوئی علاقہ نہیں، یہ شاعر کے انفرادی محسوسات اور تجربات کی تخلیقی باز آفرینی سے متشکل ہوتی ہے اسی لئے اچھوتے پن اور جدت سے بہرہ ور ہوتی ہے یہ نازک معانی کی حامل ہوتی ہے اور معنیٰ آفرینی اس کا خاصہ ہے، معنیٰ آفرینی کی ترکیب پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی متعینہ یا یک رخی موضوع یا خیال کو نظمانے کے بجائے اس کی معنوی تہہ داری کو اہمیت دیتے ہیں، جو جدید تنقیدی اصطلاح میں شعر کا انسلاکاتی کردار کہلاتا ہے۔

دوم، غالبؔ شعر میں موضوع یا معانی کے اوصاف کو گنانے کے باوجود اس کے لسانی نظام کی خصوصیات پر نظر رکھتے ہیں، یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ وہ شعر کے لسانی دروبست اور طرز و بیان کی خوبیوں اور باریکیوں پر موضوع کی نسبت زیادہ توجہ دیتے ہیں، جیسا کہ ان کے تنقیدی اشارات سے واضح ہوتا

ہے، اوراس طرح سے شعر کی لسانی تنقید جو حالیہ برسوں میں ایک اہم اور نمایاں دبستان نقد، کا درجہ حاصل کر چکی ہے، کے پیش رو بن جاتے ہیں، اُن کا یہ کہنا کہ پاکیزگی زبان، بیانِ دلنشین اور جدت طرز شعر کو مرغوب خاطر بناتا ہے، شعر کے لسانی پہلو کے بارے میں ان کی نکتہ دانی کا مظہر ہے، وہ مروجہ یا گھسے پٹے لفظ و بیان کے بجائے جدت طرز کے موید ہیں، شعر میں الفاظ کے برتاؤ کے ضمن میں ان کی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں، ایک یہ کہ وہ لفظ کی طلسم کاری کی وکالت کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ جو لفظ ان کے اشعار میں برتا جاتا ہے، وہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے ـــــــ گنجینۂ معنی نہیں، بلکہ گنجینۂ معنی کا طلسم، جو بدیہی طور پر واضح مطلب کی نفی کرتا ہے۔ اور ابہام، جس پر توضیح تصدق ہوتی ہے، کو راہ دیتا ہے، دوسرے، وہ لفظ آرائی کے بجائے تقلیل الفاظ پر زور دیتے ہیں، اور صنائع لفظی کے آرائشی اور مصنوعی ہونے پر ان سے احتراز کرتے ہیں۔

ظاہر ہے، غالبؔ کے یہ تنقیدی اشارے ان کے طباع اور رمز شناس تنقیدی ذہن کے غماز ہیں۔ ان سے بھی بڑھ کر جو چیز ان کی تنقیدی بصیرت کو اجاگر کرتی ہے، وہ ان کے منتخبہ اشعار ہیں، جن میں اُنہوں نے شعری محرکات، تخلیقیت اور داخلی تجربے کی نوعیت اور اصلیت کے رموز کی تخلیقی تعبیر کی ہے، ان اشعار سے ایک مربوط اور جدید تنقیدی نظریے کا استخراج ہوسکتا ہے یوں تو غالبؔ کی شاعری سے بھی تنقید کے ایک مربوط نظام اقدار کا استنباط ہوسکتا ہے لیکن اس پرخطر وادیٔ امکان میں نقادوں نے ابھی تک قدم نہیں رکھا ہے، اور اس وقت اس مہم جوئی کا موقع محل بھی نہیں ہے، رہے ان کے وہ اشعار، جن میں تنقیدی نکات کی پیکر تراشی کی گئی ہے، مطالعہ طلب ہیں، یہ اشعار انگریزی کی بعض اسی نوع کی نظموں مثلاً Ars Poetica کی یاد دلاتے ہیں، Ars Poetica میں

آرچی بالڈ میکلشیں نے تنقید کے بعض بنیادی اصولوں کی بازیافت کی ہے، غالبؔ کے ایسے اشعار بھی تنقید کے بعض ہمہ گیر تصورات کی شناخت میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں مثلاً:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

شوریست نواریزئے تار نفسم را
پیدا نہ ، اے جنبش مضراب کجائی

زخمہ بر تار رگ جاں میزنم
کس چہ داند تاچہ دستاں مے زنم

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگ خیالم
آئینۂ مدارید بہ پیش نفس ما

نفس گداختگی ہائے شوق را نازم
چہ شمع ہا بسرا پردۂ بیانم سوخت

روان و خود باہم آمیختہ
ازین پردہ گفتار انگیختہ

نہیں گر سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

دلم خزینہ راز دو عالم ست و لے
ز بیز بانی خویشم بہ گنج راز امین

آ گہی دام شنیدن جس قدر چاہے. بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

سخن سادہ دلم را نہ فریبد غالبؔ
نکتۂ چند ز پیچیدہ بیانے بمن آر

مندرجہ بالا اشعار کے غائر مطالعے سے شعریات کے تین اہم اور بنیادی اصول وضع کئے جاسکتے ہیں۔ اوّل، غالبؔ کے نزدیک تخلیق شعر کا عمل ارادی سعی کا پابند ہے نہ واضح متعینہ محرکات سے سروکار رکھتا ہے، وہ کسی خیال یا موضوع کو نظمانے کے روادار نہیں، بلکہ مضامین کے خیال میں غیب سے آنے کے قائل ہیں، وہ تارنفس کی نوا ریزی کے شور کو تو سنتے ہیں، مگر مضراب سے ناآشنا ہیں، وہ شعر کہتے ہیں، مگر انہیں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنے والے ہیں، وہ ادراک معنی کے بجائے نیرنگ صورت پر قانع ہیں اور عالم تقریر سے مدعا کے عنقا ہونے کا اعلان کرتے ہیں، گویا وہ قطعی اور قابل فہم معنی سے دامن کش ہو کر داخلی تجربے کے جلوۂ نیرنگ میں کھو جاتے ہیں، شعر گوئی کیلئے وہ طبیعت کی آمادگی سے آشنا تو ہیں، مگر اس بات سے آشنا نہیں کہ تخلیقی محویت میں کونسا مضمون نوک قلم سے ٹپکے گا۔ غالبؔ کا نظریہ مشرق و مغرب میں مدتوں سے رائج شعر کے الہامی نظریے کے مماثل نظر آتا ہے، لیکن یہ بات ذہن نشین رہے کہ وہ محض ایک روایتی نظریے کا اعادہ نہیں کر رہے ہیں، یہ بات ان کے مقتضائے طبع یعنی جدت پسندی کے منافی ہے، انہوں نے، جیسا کہ محولا بالا اشعار سے مترشح ہے، تخلیق شعر کے رموز کو شخصی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے،۔

دوم، ان کے خیال میں شاعری صرف شعوری سطح پر محسوس کئے گئے تجربات کا اظہار نہیں، بلکہ غیبی سرچشموں سے اکتساب فیض کرتی ہے، جدید دور میں شاعری کا الہامی نظریہ بعض سائنسی علوم مثلاً نفسیات یا لسانیات وغیرہ کے مطالعے کی زد میں ہے، چنانچہ تخلیقی عمل کی پراسراریت بہت حد تک قابلِ فہم ہوگئی ہے۔ غالبؔ خارجی محرکات کا بطلان کر کے جلوۂ نیرنگ خیال یا نواریزی تارنفس کی بات کرتے ہیں اور اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ شاعر کی داخلی شخصیت یا لاشعوری شعری ذخائر سے

آباد ہوتا ہے، جسے وہ ''خزینۂ راز دو عالم'' سے موسوم کرتے ہیں، وہ جلوۂ نیرنگ خیال سے حیرت زدہ ہو جاتے ہیں، شوق کی نفس گداختگی پر ناز کرتے ہیں، جس نے سر پردۂ بیان پر کتنی شمعیں روشن کی ہیں، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر تخلیقی کیفیت یعنی دل گداختگی میں داخلی شعری ذخائر تک رسائی حاصل کرتا ہے۔

سوم، غالبؔ کا خیال ہے کہ شعری تجربات محض جذباتی شدت ہی کے زائیدہ نہیں، بلکہ تعقلی قوت سے بھی منسوب ہوتے ہیں، یہ تعقلی قوت جذبات کے وفور کا محاسبہ کرتی ہے اور خود ضبطی یا بقول ایلیٹؔ غیر شخصیت کے رویے کے لئے فضا سازگار کرتی ہے، اس سے شعر نہ صرف جذباتیت سے پاک ہوتا ہے، بلکہ اس کے ترکیبی حسن کے فروغ کا سامان ہوتا ہے، غالبؔ اس شعری اصول کو روان و خرد کی ہم آمیزی سے موسوم کرتے ہیں۔

چہارم، غالبؔ کی طبیعت کو سخن سادہ کے بجائے پیچیدہ بیانی راس آتی ہے، جسے ان کی مشکل پسندی سے تعبیر کیا گیا ہے، ان کی یہ مشکل پسندی ان کے تجربات کی وسعت اور پیچیدگی کی غماز ہے، اس لئے وہ اپنے عہد کے ''سخن وران کامل'' کی طرف سے آسان گوئی کی فرمائش کے باوجود ''گویم مشکل'' کی پابندی کرتے رہے اور آج اسی پیچیدہ بیانی کی بدولت غالبؔ عظمت کی نت نئی منزلیں طے کر رہے ہیں۔

پنجم، غالبؔ کے نزدیک ایک شعر ایک انفرادی وجود رکھتا ہے اور اسکی تکرار ممکن نہیں، یہ یہ روایت کی نفی نہیں، بلکہ اس کی دریافت نو پر دلالت کرتا ہے، ایک بڑا شاعر روایتی موضوعات کو ..ن نہیں کرتا، بلکہ جودت طبع سے نئے تجربوں کو منکشف کرتا ہے۔

پس، ظاہر ہے کہ غالبؔ نے شاعری کی ماہیئت اور اصلیت کے بارے میں بعض بنیادی باتوں کو ملحوظ رکھا ہے اور ان کا راست یا کنایۃً اظہار بھی کیا ہے، تخلیقِ شعر کا عمل ہو یا شاعری کے بارے میں ان کا تنقیدی رویہ، یہ بات مسلم ہے کہ ان کا تنقیدی ذہن ہمہ وقت متحرک رہا ہے، مسرت آمیز حیرت کی بات یہ ہے کہ موجودہ صدی میں مغربی تنقید کے زیر اثر جو نئے تنقیدی نظریات اردو میں فروغ پا رہے ہیں، ان کے ابتدائی آثار و نشانات غالبؔ کے یہاں ملتے ہیں، اور تنقید میں بھی ان کے ذہن کی ہمہ گیریت اور جدیدیت مسلم ہو جاتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ غالبؔ کے یہاں شعریات کا جو خاکہ ملتا ہے، اس کی ترتیب و تدوین کے بعد جدید تنقیدی نظریات کی روشنی میں اس کا احتساب کیا جائے، یہ کام کرنے سے نہ صرف غالبؔ کے تنقیدی ذہن کی اعلیٰ کارکردگی سامنے آئے گی، بلکہ ان کی جدید تنقیدی نظریات کے پیشرو کی حیثیت بھی مسلم ہو جائے گی۔

☆☆☆☆☆

غالبؔ، جدید نظریۂ شعر کے پیش رو

غالبؔ اردو کے واحد بڑے شاعر ہیں، جو اپنے شعری عمل کے نکات کی نہ صرف مطلوبہ آگہی رکھتے ہیں، بلکہ انہوں نے متعدد جگہوں پر، اجمالاً ہی سہی، ان کا بالواسطہ یا بلاواسطہ اظہار بھی کیا ہے، اس طرح سے انہوں نے تخلیق کے باب میں تنقیدی آگہی کا نادر منظر بھی کھول دیا ہے، دراصل وہ ایک ایسے نابغہ ہیں، جو گہری اور ہمہ گیر آگہی سے متصف ہیں، خود آگاہ ہونے کے ساتھ ساتھ وہ جہاں آگاہ بھی ہیں، اور معاشرتی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کی بھی کماحقہ، آگہی رکھتے ہیں بعینہ، وہ فنی عمل کے رموز کی آگہی سے بھی بہرہ مند ہیں۔ پس، وہ اردو کے ایک بڑے نقاد کی حیثیت سے بھی اپنی اہمیت منواتے ہیں۔

غالبؔ کو شعر شناسی کا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے، اور یہ ان کی تخلیقی شخصیت کا ایک اہم پہلو ہے، اسی پہلو سے، جو تاحال توضیح طلب رہا ہے، بھرپور واقفیت پیدا کیے بغیر، ان کے شعری کمالات کی صحیح قدر سنجی نہیں ہوسکتی، کیونکہ یہ ان کی شعری حیثیت کی تشکیل وتہذیب میں اہم رول ادا کرتی ہے، یہ بات مسلمہ ہے کہ شاعر تخلیق کار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک نقاد کا کردار ادا کرتا ہے، وہ اپنے شعور نقد سے لاشعوری مخرج ومنبع سے ابھرنے والے ہر تجربے کی چھان پھٹک کرتا ہے، اور اس کی وقعت، لفظ کی ناگزیریت، بحر ووزن کے انتخاب اور زبان کے برتاؤ پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے، وہ اپنے شعر کی

بار بار نوک پلک درست کرتا ہے، اور کبھی کبھی اس کی پوری ہیئت کو بدل دیتا ہے، ایلیٹ اسے ''ڈراؤنی مشقت'' سے تعبیر کرتا ہے، تاہم اس کے نزدیک یہ اسی قدر، تنقیدی عمل ہے، جتنا کہ یہ تخلیقی ہے، اس لئے کسی بھی شاعر کی تحسین کے لئے اس کے شعور نقد کی کارگزاری کا جائزہ لینا لازمی ہے، تقسیم وطن کے بعد غالبؔ پر بہت کچھ لکھا گیا، لیکن اس میں ایسے تنقیدی مواد کی کمی ہے جو غالبؔ کے شعور نقد سے رابطہ قائم کرتے ہوئے ان کی قدر سنجی کا حق ادا کرتا ہو، ایوان غالبؔ کے زیرِ اہتمام ۱۹۸۸ء میں جو غالبؔ سیمنار منعقد ہوا، اس کا موضوع کچھ اسی نوعیت کا تھا، یعنی غالبؔ کی تنقید، اور ان کے نقاد، اس میں چند ایسے مقالے پڑھے گئے، جو غالبؔ کے نظریۂ شعر سے متعلق تھے، ان سے یا اس قبیل کے دیگر مقالوں سے، اختصاریت کی بنا پر، غالبؔ کی شاعری کے متذکرہ پہلو سے انصاف کرنا ممکن نہ تھا، یہ غالبؔ کے انتقادی شعور کے باضابطہ مطالعے پر حاوی نہ تھے، ان میں بیش از پیش ان کے بعضے تنقیدی نکات کے بیان پر ہی اکتفا کیا گیا تھا، اور ان کے تجزیاتی عمل کو روا نہیں رکھا گیا تھا، اور دوسرے، یہ جدید تنقید کے حوالے سے غالبؔ کی ناقدانہ حیثیت کی تعین و تحسین سے بیگانہ تھے۔

موجودہ صدی میں مغربی ادب کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی تنقید کے نئے نظریے متعارف کئے گئے، اردو ادب شناسی کے نئے تناظرات بہم ہوتے گئے، موجودہ صدی میں تنقید ایک توسیع پذیر اور خودکفیل شعبۂ ادب کے طور پر فروغ پانے لگی، یہ اولاً مدلل، توضیحی اور تجزیاتی شعبۂ ادب کی صورت اختیار کر چکی ہے، اور دوئماً، یہ جدید علوم کے فروغ کے زیرِ اثر بیک وقت مختلف تحقیقی شعبوں میں بھی منقسم ہوگئی ہے، اور بین شعبہ جاتی بھی ہوگئی ہے، موجودہ دور میں ایسے شعراء بھی سامنے آ گئے ہیں، جو عملی نقاد بھی ہیں، آرنلڈ، کولرج، ورڈس ورتھ، اور حالی کے بعد ایلیٹ، وزیر آغا اور فاروقی اس کی

مثالیں ہیں، مزید برآں، مغربی ادب میں متعدد شعراء نے اپنے تخلیقی عمل کے بارے فکر انگیز مقالے لکھے ہیں، اس طرح سے تنقید ایک ارفع سطح پر مختلف انواع وصور میں غور کر رہی ہے۔

اس پس منظر میں غالبؔ کے نظریۂ شعر پر غور وفکر کرنا ایک ناگزیر اور ساتھ ہی ایک دقّت طلب مسئلہ بن جاتا ہے، اس مسئلے سے نمٹنے کیلئے دو تین امور کی جانب متوجہ ہونے کی ضرورت ہے، ایک یہ کہ وہ انیسویں صدی کے نصف اول کے شاعر ہونے کے باوجود، حیرت انگیز طریقے سے، بیسویں صدی کی شعری حسیّت اور فنی شعور کے مقتضیات کو بڑی حد تک پورا کرتے ہیں، اس لحاظ سے ان کے جدید ہونے اور ایک طرح سے جدیدیت کے پیش رو ہونے کا اثبات ہوتا ہے، دوسرے، انہوں نے اپنے شعری عمل کے رموز کی نقاب کشائی کرتے ہوئے اپنی غیر معمولی انتقادی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے، اور تیسرے، ان کے تنقیدی اشارے، اشاروں کی ہی صورت میں جدید تر شعری تنقید کے تقاضوں کی بہت حد تک تکمیل کرتے ہیں ان باتوں پر توجہ کرتے ہوئے یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ تخلیق کار کا اپنے شعری نظام کی تحسین کاری کا عمل تنقیدی عمل تو ہے، مگر یہ اس تنقیدی عمل سے مختلف ہے، جسے ایک نقاد، خواہ وہ شاعر ہی کیوں نہ ہو، باقاعدگی اور باضابطگی سے شاعر کے یہاں تخلیقیت کے متحرک اور گداز ہونے سے لے کر اس کی لسانی تجسیمیت تک کے تمام مراحل کا محاکمہ کرتا ہے۔

بے شک غالبؔ کے یہاں ایک گہرے ناقدانہ شعور کی کارفرمائی ملتی ہے تاہم ان کے یہاں کسی مربوط، منضبط اور مدلل تنقیدی نظریے کی نشاندہی نہیں ہوسکتی، اس لئے وہ ان معنوں میں نقاد نہیں کہلائے جاسکتے، جن معنوں میں آج نقاد کو لیا جاتا ہے، یعنی انہوں نے نظری طور پر انتقادی

اصول وضوابط متعین نہیں کئے ہیں، اور نہ ہی کسی واضح، مربوط اور استدلالی نظریۂ نقد کو پیش کیا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ ان کا ناقدانہ عمل دقیقہ رسی کے باوجود، منطقی انجام تک نہیں پہنچتا، یعنی وہ تخلیق عمل کی اسراریت کی ممکنہ پردہ کشائی تو کرتے ہیں، مگر تجربات شعری کی تحسین شناسی کیلئے رہنما اصولوں کو وضع نہیں کرتے، تاکہ ان میں قاری کی شرکت ممکن ہو جاتی، یہ تنقید کا عملی اور اکتشافی پہلو ہے، جس سے انہوں نے تعرض نہیں کیا ہے۔

باایں ہمہ، انہوں نے شعری عمل اور اس کے متعلقات کے بارے میں جو نکات پیش کئے ہیں، وہ عمومی شعری اصولوں کا اشاریہ ہونے کے ساتھ ساتھ جدید شعریات کے تصورات کی آگہی کا بھی پتہ دیتے ہیں، اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ یہ کارنامہ انہوں نے اس زمانے میں یعنی انیسویں صدی کے نصف اول میں ۱۸۵۷ء کے غدر تک ہی انجام دیا، حالانکہ وہ انتقال ۱۸۶۹ء میں کر گئے، یہ وہ عہد تھا، جب شعری مذاق روایتی پابندیوں کا اسیر تھا، غالبؔ نے کولرج، جو تنقید کا اولین بنیاد گزار تھا، کے فوراً بعد اپنے جدت پسند ذوق نقد کا مظاہرہ کیا، اس سے ملکی سطح پر تنقیدی آگہی میں اولیت کا درجہ پانے کے ساتھ ہی تاریخی لحاظ سے عالمی سطح پر بھی ان کی وقعت مسلّم ہو جاتی ہے۔

آیئے اب ہم یہ دیکھیں کہ اپنے حدود میں رہ کر غالبؔ نے اپنی ناقدانہ آگہی کی کن جہات کو آئینہ کیا ہے، اور یہ کہاں تک جدید تنقیدی نظریات سے مطابقت رکھتے ہیں پیش نظر مقالے میں ان کے ان تنقیدی تصورات کو موضوع بحث بنانا میرے مطالعے سے خارج ہے، جن کا استنباط ان کے متن سے ہو سکتا ہے، یہ ایک بسیار شیوہ اور وقت طلب کام ہے، اور وسیع مطالعے کا متقاضی ہے، اس وقت ان تنقیدی نکات کو مرکز توجہ بنانا مقصود ہے، جو ان کے اپنے کلام کی ماہیت کی آگہی پر دلالت کرتے

ہیں، اور جن کا اظہار انہوں نے بالعموم شعری پیرائے میں کیا ہے، چونکہ یہ موضوع بھی خاصا وسیع اور پہلو دار ہے اس لئے فی الوقت تین بنیادی نکات پر توجہ دی جائے گی، اور بقیہ نکات کو، جن میں شعری عمل کا لسانی پہلو بھی شامل ہے، کسی اور وقت کیلئے اُٹھا رکھتے ہیں۔

پہلا نکتہ یہ ہے کہ غالبؔ نے شاعری کو حقیقی جانے پہچانے اور ٹھوس مظاہر و موضوعات کا اظہار بنانے کے بجائے باطنی شخصیت میں بے چہرہ، اجنبی اور سیال تاثرات و کیفیات کی تجسیم کے مترادف قرار دیا ہے، اس طرح سے انہوں نے شاعری کے غیبی، یعنی لاشعوری الاصل ہونے کی توثیق کی ہے، اس نکتے کا اظہار کر کے غالبؔ نے جدید تنقیدی آ گہی کے ایک بنیادی اصول سے اپنی واقفیت کا ثبوت دیا ہے، انہوں نے اس کا اظہار استعاراتی انداز میں بار بار کیا ہے، اور اپنی شعری تخلیقات کو بے کم و کاست اس کے نمائندہ عملی نمونے کے طور پر پیش کیا ہے، یہ تصور شعر شاعر کے تلمیذ الرحمٰن ہونے کے مشرقی نظریے سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے، لیکن بیشتر یہ ان کے اپنے تجرباتِ شعری کی نوعیت پر ان کے تدبر کا زائیدہ و پروردہ نظر آتا ہے، غالبؔ کا یہ تصور شعر علامتی اور مبہم ہونے کی بنا پر ان کے سہل پسند اور روایت زدہ معاصرین کے سروں پر سے تو گزر ہی گیا، ان کے شاگرد حالیؔ بھی اسے اپنی گرفت میں لانے سے قاصر رہے، حالی بیشتر صورتوں میں شاعری کو شعوری طور پر سوچے گئے موضوعات کے اظہار کا وسیلہ قرار دیتے ہیں، ان کے زیر اثر اکثر نظم گو شعراء جن میں شبلی، نظم طباطبائی، سرورؔ جہان آبادی، چکبستؔ، اقبالؔ اور جوشؔ شامل ہیں، شعوری موضوعات پر ہی تکیہ کرتے رہے، مارکسی نقادوں نے تو باقاعدگی سے موضوعاتی شاعری کی تبلیغ کی، تاہم تقسیم سے قبل بعض غزل گو شعراء مثلاً فانیؔ، حسرتؔ، جگرؔ اور فراقؔ، اور بعض نظم نگاروں یعنی راشدؔ، میراجیؔ اور مجید امجدؔ نے

خارجیت اور مقصدیت سے انحراف کر کے شاعری کو اس کا داخلی اور لاشعوری کردار لوٹانے کی سعی کی، ۱۹۶۰ء کے بعد شاعری میں خارجی دنیا کے بجائے درون جاں کے سفر کے رجحان کو فروغ ملا، اور غالبؔ کی روایت مستحکم ہوگئی، غالبؔ کے ایک صدی قبل اس شعری اصول کی عمل آوری اور اس کی ناقدانہ آگہی سے ان کے تنقیدی ذہن کی کارآگہی مسلم ہوتی ہے دوچند ہوجاتی ہے، ذیل کے شعر میں، وہ شعر کے غیبی ہونے یعنی اس کے لاشعوری سرچشموں، ''اور صریر خامہ'' کو ''نوائے سرفروش'' قرار دیتے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالبؔ صریر خامہ نوائے سروش ہے

وہ تارنفس کی نواریزیوں کے شور'' کو سنتے ہیں، مگر جنبش مضراب، عنقا ہونے پر ظاہری محرک کو مسترد کرتے ہیں، وہ ''داستاں سرائی'' کرنے سے قبل داستاں کی نوعیت کے بارے میں اپنی لاعلمی کا اظہار کرتے ہیں، ان کے یہاں نگاہ کی عکس فروشی'' اور خیال کی آئینہ سازی'' ''فریب صنعت ایجاد کا تماشا'' بن جاتی ہے:

شوریست نواریزئ تار نفسم را
پیدا نہ، اے جنبشِ مضراب کجائی ؟

زخمہ برتارِ رگِ جاں میزنم
کس چہ داند تاچہ دستاں میزنم

فریب صنعت ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئنہ ساز

اس طرح وہ اپنے دل کو ''خزینہ راز دو عالم'' قرار دیتے ہیں، اور خارجی دنیا سے مستغنی ہو جاتے ہیں۔

دلم خزینہ رازِ دو عالم ست ولے
ز بے زبانیِ خویشم بہ گنج راز امیں

بیشتر جدید مغربی تنقید میں شعری تجربے کے نامعلوم مخرج ومنبع اور اس کے لسانی تجسیم کے بارے میں جو تصورات ملتے ہیں، وہ کم وبیش وہی ہیں، جن کا اشارتاً اظہار غالبؔ نے کیا ہے، یونگ نے خاص طور پر شعری تخلیق کے لاشعوری محرکات کا نتیجہ قرار دینے پر زور دیا ہے، وہ شعر کو وژن یا بصیرت کا زائیدہ قرار دیتا ہے، جو انسانی ذہن کے عقبی دیار (hinter land) سے وجود پذیر ہوتا ہے، اس کے نزدیک وژن موثر علامتی اظہار کا طالب ہوتا ہے، اور اس پر اجتماعی لاشعور کا اطلاق ہوسکتا ہے، وہ لکھتا ہے:

"Whenever the creative force predominates human life is ruled and moulded by the un-conscious as against the active will"

غالبؔ نے من وعن اسی خیال کا اظہار اس شعر میں کیا ہے:

ما نہ بودیم بدیں مرتبہ راضی غالبؔ
شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما

جہاں تک شعر کے معنی کا تعلق ہے، کئی جدید نقادوں نے اسے موضوعیت کا بدل سمجھ کر اسے مسترد کیا ہے، ایلیٹ نے خاص کر اسے رد کیا ہے، وہ ایسی شاعری جو معنی کے اظہار پر اصرار کرتی ہے کے بارے میں لکھتا ہے کہ اس میں نظم اپنا کام کرتی ہے، اور معنی فروعی اور ضمنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ دیگر جدید نقادوں جن میں بریڈ لے کے علاوہ بروکس، رین سم، کیتھ برک، ڈے شیز، رینے ولیک، ولسن نائٹ اور سنخاگ وغیرہ شامل ہیں، نے شعری تخلیق کی ماہیت کے بارے میں کم وبیش ان ہی خیالات کا اظہار کیا ہے، جو غالب نے پیش کئے ہیں، ساختیاتی نقاد بارتھ نے بھی کہا ہے کہ متن میں معنی اس طرح نہیں ہوتے، جس طرح وہ اس سے مراد لئے جاتے ہیں۔ اس میں معنی معلّق (Suspended) رہتے ہیں۔

تخیلی دنیا کی ایک منفرد اور قائم بالذات حیثیت کو تسلیم کرنے اور اسے خارجی حقیقی دنیا سے اس کے بالواسطہ رشتوں کی تنسیخ کرنے سے غالب فوری طور پر جس دوسرے شعری اصول کی جانب ہماری توجہ کو منعطف کرتے ہیں، وہ جدید تنقید میں نمایاں اہمیت رکھتا ہے، اس کی رو سے تخیلی دنیا اصولاً اصلی دنیا سے قطعی الگ ہے، اور اس کے قواعد وضوابط کا نظام بھی بالکل الگ ہے، اسی لئے اس دنیا میں وارد ہو کر خارجی دنیا اور اس کے قواعد بے معنی ہو جاتے ہیں، اور اس کے اپنے اصول وضوابط کی عملداری ہو جاتی ہے، تخیلی دنیا میں وقوع پذیر واقعات اپنی فرضیت اور علامیت کے پردے میں زندگی کے تجربوں کی معنویت، آفاقیت اور ندرت کی آ گہی عطا کرتے ہیں، شعر کی تخیلی صورت حال اس انتشار کا سد باب بھی کرتی ہے، جو تخیلی دنیا کے کسی واقعے کو اصلی دنیا سے منسوب کرنے یا اس سے گڈمڈ کرنے سے پیدا ہوتا ہے، شعری دنیا میں ہر جاندار اور بے جان مخلوق، ہر شے، ہر واقعہ اور ہر منظر

اپنے سیاق کے حوالے سے قائم بالذات ہو جاتا ہے، اور اسے خارج سے منسلک کرنا نہ صرف اس کی علامتی معنویت پر ضرب لگانا ہے، بلکہ اس کے وجود ہی کو معرض خطر میں ڈالنے کے مترادف ہے، یہی وجہ ہے کہ شعر میں اگر اصلی زندگی کا کوئی ثقافتی مظہر، معاصر واقعہ یا تاریخی شخصیت در آتی ہے تو وہ اپنی اصلی شناخت کو تج کر وہی تخئیلی اور فرضی حیثیت اختیار کرتی ہے، جو شعری سیاق اس کیلئے متعین کرتا ہے اور نتیجتاً اسے زمان و مکان کی قیود سے آزاد کرتا ہے، **Cassered** نے ادبی تخلیق کو "ایک خود مکتفی کائنات" قرار دیا ہے، جو اپنا مرکز ثقل رکھتی ہے، ابرامز کا خیال ہے کہ فن پارہ خارجی حوالہ جات سے علیحدگی اختیار کرتا ہے، رین سم نے فن پارے کی خود مختاری پر زور دیا ہے، وہ کہتا ہے کہ فن پارہ اپنی خاطر معرض وجود میں آتا ہے، رینے ویلک اور وارن آسٹن کے نزدیک تخلیق خارجی عناصر سے لاتعلق ہو جاتی ہے، ولسن نائٹ میکبتھ **(Macbeth)** کی دہشت ناک تخئیلی دنیا کو فوکس کرتے ہوئے کہتا ہے کہ میکبتھ کی دنیا ہماری دنیا کی علت و معمول کی **Superficialities** سے ماورا ہے، ایلیٹ بھی فن پارے کو اپنے طور پر خود مختار، مکمل اور خود کفیل گردانتا ہے، ساختیاتی تنقید کی رو سے بھی متن حقیقت سے متعارف نہیں کراتا، بلکہ زبان کی علامتیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

تیسرا اصول جس پر غالبؔ نے زور دیا ہے، اور جو جدید تنقید میں اساسی حیثیت رکھتا ہے، یہ ہے کہ شاعر نادیدہ تجربوں کی لفظی صورت گری سے ایک نادر، عجیب اور حیرت انگیز منظر نامے کی تخلیق کرتا ہے، وہ اسے "نقش ہائے رنگ رنگ" سے موسوم کرتے ہیں وہ ان نقش ہائے رنگ رنگ کا خود بھی نظارا کرتے ہیں، اور قاری کو بھی ان کا تماشا کرنے کی دعوت دیتے ہیں، انہیں اس سے مطلق غرض نہیں کہ اس رنگا رنگی یا طلسم آرائی کا کوئی معنی و مطلب ہے یا نہیں، وہ اسے ایک ایسا افسانہ" قرار دیتے

ہیں، جوخواب کے مماثل ہے،اور تعبیر نا آشنا ہے،

وگرنہ خواب میں مضمر ہیں افسانے کی تعبیریں

یونگ نے لکھا ہے:

"A great work of art is like a dream; for all its apparent obviousness it does not explain it self and is nev er unequivocal"

غالبؔ نے بالکل اسی خیال کا اظہار مذکورہ مصرع میں کیا ہے، ویلری بھی تخلیق کی دنیا کو خواب کی دنیا قرار دیتا ہے، فرائی شعر کی افسانویت کا قائل ہے، اور اس کی مرکز جو خاصیت پر زور ڈالتا ہے، غالبؔ دل کے آئینے کو تمثال دار قرار دیکر اس کی سیر ''کونہ کہ خبر'' کو اہمیت دیتے ہیں، اور ''ادراک معنی'' کے عوض ''نیرنگ صورت'' کو قبول کرتے ہیں،

دل مت گنوا، خبر نہ سہی، سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئنہ تمثال دار ہے

—

نہیں گر سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت، سلامت

لہذا، تخلیق شدہ دنیا ان کے لئے ''نیرنگ تمنا'' ۱؎ ''آئنہ خانہ'' ۲؎ ''نمود مور'' ۳؎

اور ''پرطاوس'' ۔ ۴ جیسے استعاروں کی مدد سے اپنا وجود منوا لیتی ہے، اس دنیا کے خوبصورت مظاہر کے تماشے کا عمل حیاتی کیف ونشاط کا موجب بنتا ہے، جو جمالیاتی انبساط پر منتج ہوتا ہے، چنانچہ شعر کے جمالیاتی کردار کی طرف قاری کی توجہ کو مبذول کر کے غالبؔ نے بلاشبہ تنقید کے ایک اساسی اصول کو پیش کیا ہے کولرج نے شعر کی غایت کو صداقت کے بجائے مسرت قرار دیا ہے،

اس کا یہ خیال کہ مسرت فن پارے کی کلی صورت سے حاصل ہوتی ہے، غالبؔ کے خیال سے مکمل مطابقت رکھتا ہے، کروچے بھی جمالیاتی وجدان (Intuition) کو تخلیق کی غایت قرار دیتا ہے، اس کے نزدیک وجدان اور اظہار کی تطبیق جمالیاتی نشاط کا موجب بنتی ہے، ساختیاتی تنقید میں بھی متن سے حظ وانبساط کی کشیدگی اس کی قرات پر منحصر ہے،

غالبؔ شعر کے جمالیاتی نشاط اندوزی پر ہی اکتفا نہیں کرتے، بلکہ وجودی نقطۂ نظر سے شعر کو منکشفانہ آگہی کا رمز بھی قرار دیتے ہیں، اور جدید حسیت کا احساس دلاتے ہیں وہ قاری کو خیالی دنیا میں واقع ہونے والے واقعات کے تحت کرداروں کی بنتی بگڑتی تقدیروں، جن سے قاری اپنے آپ کو identify کرتا ہے، کے رازوں سے واقف کراتے ہیں،

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہگذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوب آگہی
کھینچا ہے عجز حوصلہ نے خط ایاغ کا

ان کے نزدیک ہر قاری ذوقِ شعری، لسانی آ گہی اور ذہنی استعداد کے مطابق شعری تجربے میں اپنی شرکت کو ممکن بناتا ہے، چنانچہ ''در ہر دیدہ رنگے دیگر'' رکھتا ہے، اس بات کا ثبوت بہم کرتا ہے اور ساتھ ہی قاری اساس تنقید کا ابتدائی تصور بھی پیش کرتا ہے۔

خاتمہ پر مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ غالبؔ کی شعری ماہیت کے بارے میں پیش کردہ نکات عالمی سطح پر ان کی منفرد ناقدانہ حیثیت کی توثیق کرتے ہیں، انہوں نے اپنی شعریات کے بارے میں مزید نکات کا بھی احاطہ کیا ہے، جو بھرپور تجزیہ و توضیح کے متقاضی ہیں، اور معاصر نقادوں کیلئے ایک بڑے چیلنج کا حکم رکھتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

۲۔ مدّعا محو تماشائے شکستِ دل ہے
آئنہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

۳۔ ہے مشتمل نمودِ صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

۴۔ پرِ طاؤس تماشا نظر آیا ہے مجھے
ایک دل تھا کہ بہ صد رنگ دکھایا ہے مجھے

غالبؔ کے نظریۂ شعر میں معنی کا عمل

اُردو میں بعض ایسے بلند پایہ شعراء خاص کر میرؔ اور غالبؔ موجود ہیں، جو اپنی تخلیقی برتری اور انفرادیت کا سکہ بٹھانے کے ساتھ ساتھ تنقیدی شعور کی اعلیٰ کارکردگی کو بھی روبہ عمل لا چکے ہیں، اُن کے تخلیقی کارناموں کے بارے میں تو بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن جہاں تک اُن کے تنقیدی شعور کا تعلق ہے، جو بنیادی طور پر اُن کے شعری عمل سے ہی مربوط ہے، ہنوز دریافت طلب بھی ہیں، اور تجزیہ طلب بھی، اس ضمن میں غالبؔ سرفہرست ہیں، وہ جتنے بڑے تخلیقی شاعر ہیں، اتنے ہی بڑے نقاد بھی ہیں، جس کا ثبوت اولاً خود اُن کی شاعری ہے، جو تخلیقی تقاضوں اور اصولوں کی عمل آوری کا ایک زندہ نمونہ ہے، اور ثانیاً اُن کے وہ تنقیدی خیالات ہیں، جن کا اظہار اُنھوں نے شعری پیرائے میں اپنے شعری عمل کے بارے میں کیا ہے اور جو اُن کی ناقدانہ حیثیت کے اہم پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں، حالانکہ اُنھوں نے اپنے تنقیدی خیالات کو جدید عملی پیرائے میں شرح وبسط اور استدلال کے ساتھ پیش نہیں کیا ہے اور نہ ہی اِن کی فلسفیانہ یا نظریاتی تاویل کی ہے، اُن کے پیش کردہ تنقیدی نکات اُن کے کلام میں بکھرے ہوئے ہیں۔ اس بکھراؤ کے باوجود وہ اتنے بنیادی، دقیع اور ٹھوس ہیں، کہ اُن کی بنیاد پر جدید تنقید کی ایک پوری عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے اور اردو تنقید ایک منفرد اور جامع شعریات

سے بہرہ مند ہو سکتی ہے۔

ے کون ہوتا ہے حریف مے مردافگن عشق

جیسا کہ اوپر مذکور ہوا غالبؔ کے تنقیدی تصورات ایک تو اُن کے کلام میں مضمر اُن کی شعری کارگزاریوں سے متخرج ہو سکتے ہیں، جو فی الوقت ہمارا موضوع نہیں، اور دوسرے اُن کے تنقیدی نکات سے، جو انہوں نے اردو اور فارسی کے کلام میں مختلف اشعار میں استعاراتی پیرائے میں پیش کئے ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح بعض انگریزی شعراء مثلاً شیکسپیئر نے The Poets Eye... کے اشعار یا آرکی بالڈ میکلیش نے Ars Poetica یا ویلاس سٹیونز نے Modern On Poetry میں پیش کئے ہیں ان شعراء نے اپنے اپنے نظریۂ شعر کو تخلیقی رمزیت کے ساتھ پیش کیا ہے، غالبؔ نے بھی، جیسا کہ کہا گیا، اپنے تنقیدی نکات کی شعری بازیافت کی ہے۔

موجودہ دور میں غالبؔ کی ناقدانہ یافت و تحسین کے لئے کئی مقالے لکھے گئے ہیں، راقم نے بھی ایک مقالہ بعنوان غالبؔ کا نظریۂ شعر، (مطبوعہ غالبؔ نامہ ۱۹۸۸ء) لکھا ہے، یہ مقالہ اور اس موضوع سے متعلق دیگر مقالات جو بعض معاصرین نے لکھے ہیں، مختصر ہیں اور دریا کو کوزے میں بند کرنے کے مماثل ہیں، چونکہ غالبؔ کے تنقیدی خیالات کی نشاندہی اور تجزیے کا کام بیحد دقیع اور دقت طلب ہے۔ اس لئے نہ صرف اُن کے بالاستعیاب مطالعے کی ضرورت ناگزیر ہے، بلکہ اُن کے کلام میں جو تنقیدی نظام کارفرما ہے، اسے جدید عالمی تنقیدی نظریات کی روشنی میں پرکھنے کی ضرورت سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔

زیرِ تحریر مقالے میں چونکہ غالبؔ کے جملہ تنقیدی نکات کا اُن کی مضمر وسعت طلبی کی بناء پر احاطہ کرنا ممکن نہیں، اِس لئے اِن میں سے ایک بنیادی نکتے، جو شعر کی ماہیت سے گہرے طور پر مربوط ہے اور ارسطو سے لے کر آج تک موضوعِ بحث بنا رہا ہے اور جس نے جدید تنقیدی مباحث میں نمایاں جگہ حاصل کی ہے، پر توجہ مرکوز کی جائے گی، اور وہ ہے شعر میں معنی کا عمل، ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ غالبؔ کے یہاں شعر میں معنی سے کیا مراد ہے، اور وہ اس سے کیا سلوک روا رکھتے ہیں۔

ابتدأً یہ عرض کرنا ہے کہ مشرق و مغرب میں کئی نقادوں نے معنی یعنی مضمون یا کسی قطعی خیال کی ترسیلیت یا اظہاریت کو شعر کا منتہائے مقصد قرار دیا ہے۔ یعنی انہوں نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ شعر اپنے خالق کے شعوری خیالات و نظریات کا وسیلہ ہے، چنانچہ اس نوع کی موضوعاتی شاعری کی جاتی رہی ہے، اور اسے Didactie Poetry یا Poetry of Ideas سے موسوم کیا جاتا رہا ہے، انگریزی میں سڈنی، آرنلڈ اور رچرڈس جیسے نقاد شعر میں کسی سوچے سمجھے گئے خیال یا معنی کے اظہار کے قائل رہے ہیں، اردو میں تذکرہ نگاری کے دور سے ہی تنقیدِ شعر کی معنویت یا موضوعیت کی موئید رہی ہے، اور میر ہوں یا غالبؔ، فانیؔ ہوں یا اقبالؔ و جوشؔ ہر ایک کے یہاں معنی یا موضوعیت کی نشاندہی کا عمل تنقید کا مروجہ طریقۂ کار رہا ہے، غالبؔ کے شارحین نے البتہ اُن کے اشعار سے ایک کے بجائے ایک سے زاید معانی کو نشان زد کیا ہے، تاہم اس سے تنقید کے اس اختیار کردہ موقف میں کوئی فرق نہیں پڑتا کہ شعر کا کام وحدانی معنی یا کثرتِ معنی کی ترسیل ہے، اس کے علی الرغم کولرج نے انیسویں صدی میں شعر کے تخلیقی کردار کا اثبات کرتے ہوئے معنی کے بجائے تجربے کو اہمیت دی،

موجودہ صدی میں رین سم نے خیالات کی شاعری پر شیئتی یا پیکری شاعری کو ترجیح دی۔ ایذرا پاونڈ نے، جو اِمے جسٹ تحریک کا علمبردار تھا، شعر میں تجریدی خیالات کے بجائے حسی پیکریت کو فروغ دینے کی طرف توجہ کی، ایلیٹ بھی شاعری کو شاعر کے خیالات کا ذریعہ ابلاغ بنانے کے خلاف تھا، وہ تو شعر سے شاعر کی شخصیت ہی کے اخراج کی وکالت کرتا رہا، اور پھر نئی تنقید کے موئیدین مثلاً ایمپسن، لیوس، ایلن ٹیٹ اور بروکس نے بھی شعر کی موضوعیت کے بجائے اس کی ہیئتی ساخت پر توجہ مرتکز کی۔

جدید انگریزی تنقید میں بارہا یہ سوال اُٹھایا گیا کہ شعر مقصود بالذات ہے یا کسی خیال، پیغام یا معنی کی ترسیلیت کا ذریعہ ہے اور اس خیال کا اعادہ کیا گیا ہے کہ شعر کی ماہیت اور حقیقت کی ماہیت میں بُعد القطبین ہے، شعر حقیقت کا حصہ ہے نہ حقیقت کا عکس اور نہ ہی حقیقت کا ترجمان، یہ اپنی حقیقت رکھتا ہے اور اِسے خود خلق کرتا ہے۔ اور اپنی قدر سنجی کے خود اپنے اصول وضع کرتا ہے، شعری حقیقت خارجی حقیقت کی طرح وقت اور مقام کی پابند نہیں ہوتی، بلکہ یہ اس سے ماورا ہوتی ہے، یعنی شعر میں ایک ایسی صورت حال خلق ہوتی ہے، جو تخلیقی طور پر اپنے وجود کا جواز بھی ہے اور اثبات بھی اور تخیلی طور پر منسلکہ انسانوں کے جذبات واحساسات کو انگیخت کرتی ہے، انسانی جذبات واحساسات پر ہی موتوف نہیں، بلکہ انسان کا علم و آگہی بھی تخیلی صورت اختیار کرتا ہے اور آفاقیت پر محیط ہو جاتا ہے، کینتھ برک نے شعری معنی کو معنیاتی معنی سے ممیّز کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شعری تجربہ معنی کو نہیں بلکہ معنوی دائروں کو جنم دیتا ہے، جو معنیاتی معنی کے برعکس، قطعی معنی سے لاتعلق ہو جاتا ہے۔

مشرقی تنقید میں بھی معنی کا مسئلہ ناقدین اور مفکرین کے لئے جاذب توجہ رہا ہے، اُن کے

نتائج افکار بالعموم دو بنیادی اصولوں پر منتج ہوتے ہیں، (۱) لفظ اور معنی کی ثنویت، یعنی لفظ اور معنی کو الگ الگ اکائی تصور کرنا (۲) لفظ کو معنی پر ترجیح دینا، پہلا اصرل جدید لسانیاتی اور تنقیدی مطالعات کی پیش رفت کے نتیجے میں از کار رفتہ ہو چکا ہے، سیئر کے نظریۂ لسان کے مطابق لفظ اور معنی غیر منفک نہیں اور تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی لفظ و معنی کی مناسبت پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے، دوسرا اصول جس کی رو سے معنی پر لفظ کی فوقیت تسلیم کی گئی ہے اور جس کی تائید جاحظ، قدامہ، ابن خلدون وغیرہ نے کی ہے، بھی اسی مفروضے پر منحصر ہے کہ لفظ اور معنی الگ الگ ہیں، ان دو باتوں کے علاوہ ایک تیسری اور بنیادی بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں جس میں عربی، ایرانی اور ہندوستانی ادبیات شامل ہیں، شعر کو مضمون (content) اور معنی (Meaning) کی ترسیلیت کا وسیلہ قرار دیا گیا ہے، یہ ضرور ہے کہ بعض لوگوں مثلاً جرجانی نے معنی کو مضمون سے الگ کیا ہے، شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز میں ''مضمون'' اور ''معنی'' کو یوں Define کیا ہے، ''مضمون وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے۔ اور معنی وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے''۔ تاہم جیسا کہ فاروقی بھی مانتے ہیں، مضمون اور معنی مشرقی تنقید میں مرادف قرار دیئے گئے ہیں۔

شاعری چونکہ اپنے خالق کی شخصیت کی جملہ توانائیوں کے ترکیبی عمل سے وجود پذیر ہوتی ہے، اِس لئے اسے محض شاعر کے ذہنی سطح پر سوچے گئے خیالات یا مضامین سے متعلق کرنا اسے یک رخے پن کا پابند کرنے کے مترادف ہے، اس لئے شعر کو مضمون یا معنی کے مترادف گردانا یا اس کی ترسیلیت کا وسیلہ قرار دینا درست نہیں، ایک سوال یہ بھی ہے کہ اگر شاعری محض معنی، مضمون خیال یا

نظریے کی ترسیلیت کے لئے مخصوص ہے، تو اس کے فنی لوازم یعنی آہنگ، لہجہ، ردیف و قافیہ، بحر و وزن اور علامت و استعارہ کی ضرورت کا کیا جواز ہے۔

بہر حال، موجودہ صدی میں تنقیدی شعور کی پیش رفت سے واضح ہو گیا ہے کہ شاعری محض عقلی خیالات کی نہیں، بلکہ اُن کلی تخیلی تجربات، جن میں عقلی خیالات کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ کی مصوری کرتی ہے، جو متن کے لسانیاتی رشتوں کے ربط باہم سے آزادانہ طور پر خلق ہوتے ہیں۔ یہ امر دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی کہ تنقید عہد حاضر میں عالمی سطح پر شعر شناسی کے ساتھ ساتھ نقد شناسی کے جس عمل سے گزر رہی ہے، غالبؔ ایک صدی پیشتر اس کا ادراک رکھتے تھے، یہ مسلمہ ہے کہ مغربی تنقید کے معاصر نظریوں تک اُن کی رسائی نہ تھی، وہ مغربی زبانوں سے قطعی نابلد تھے۔ انہوں نے جو کچھ محسوس کیا اور لکھا، اس میں علم و مطالعہ کے بجائے اُن کے وجدان کو دخل تھا۔ ا[یسا] وجدانی علم ایک نابغہ کے نصیب میں ہی ہوتا ہے۔

انہوں نے ابتدائی دور سے ہی اپنے لئے جو شعری مسلک اختیار کیا، وہ رسم و ر[اہ] عام سے الگ تھا، اور اُن کی گہری انفرادیت پسندی کا مظہر تھا، اُن کی انفرادیت پسندی کے جو بھی محرکات رہے ہوں، مثلاً نفسیاتی محرکات میں نرگسیت یا رومانیت یا موروثی برتری و افتخار یا تخلیقی انرجی کا شعور، وہ ہر حال میں اس کی (انفرادیت پسندی) تحفظیت کرتے رہے، اور اس کی اصل کی تلاش مقصود ہو، تو اُن کے طبعی اور جبلی مقتضیات کی جانب رجوع کرنا ہوگا، جن کا اظہار اُن کے کلام میں مختلف صورتوں میں ہوا ہے، انہوں نے آغاز کار سے ہی شعر گوئی میں سہل پسندی، روایت پرستی، ترسیلی وضع اور وضاحتی انداز کو خیر باد کہہ کر مشکل پسندی، جدت، ابہام اور رمزی اسلوب کو اہمیت

دی، بدیہی طور پر اُن کا شعری آہنگ، جسے شعری ساخت سے موسوم کیا جا سکتا ہے، ان کے معاصرین کے روایتی ذوق سے مطابقت پیدا نہ کر سکا۔ اس عہد کے لوگ اپنے کلاسیکی شعری ورثے کے پیش نظر شاعر سے واضح معانی و مطلب کی توقع کرتے تھے، لیکن غالبؔ اُن کی توقع کو پورا کرنے کے موقف میں نہ تھے، لازماً وہ اپنے دور کے لئے ''غریب شہر'' ہو گئے، اور اُنہیں ''بے معنی'' شعر گوئی پر طعن و تشنیع کا نشانہ بننا پڑا۔ اس صورت حال کا سامنا کرتے ہوئے اُن کا ردعمل بعض مواقع پر غم وغصہ کا بھی تھا، اُنہوں نے ''گر نہیں ہے مرے اشعار میں معنی نہ سہی'' کہہ کر اس ردعمل کا اظہار بھی کیا، انہوں نے لوگوں کی پسند ناپسند سے صرف نظر کر کے اپنے اقتضائے طبع کا احترام کیا، بھلے ہی ان کی شعری نوا پذیرائی سے محروم رہے، ساتھ ہی شعر کو کسی مضمون یا معنی کی اظہاریت کے مروجہ نظریے کو مسترد کرتے ہوئے وہ اپنے اس عقیدے پر جمے رہے کہ شعر معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، اُن کے خیال میں شعر معنی کی ترسیل اس طرح نہیں کرتا، جس طرح نثر کرتی ہے، اسی لئے اُنہوں نے شعر کے لئے معنی نہیں بلکہ ''معنی آفرینی'' لازمی قرار دی، شعر قاری کی پسند یا مرضی کے تابع نہیں ہوتا، بلکہ اپنی مرضی کا مالک ہوتا ہے، اور اپنی مرضی کا اظہار قاری کے حوالے سے کرتا ہے۔ انہوں نے اپنے نظریے کی صحت کو محسوس کر کے اپنے عہد کے روایتی ذوق کو ہی نہیں بلکہ پورے عہد کو بھی ٹھکرا دیا، اور اپنے آپ کو ''عندلیب گلشن نا آفریدہ'' قرار دیا، غالبؔ کی نکتہ رسی کا راز در اصل اسی بات میں پنہاں تھا کہ اُن کی نگاہ اپنے داخلی تخلیقی عمل پر مرتکز تھی اور اُن کے لئے مفروضات کے اجماع میں سچائی کی کنہ تک پہنچنے کا مخرج یہی تھا، وہ جانتے تھے کہ سچی شاعری گردوپیش کے واقعات کے پیدا کردہ خیالات واحساسات سے انگیخت نہیں ہوتی، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کے ہنگامہ خیز واقعات یا ان کے پیدا کردہ فوری نوعیت کے شعوری تاثرات کو منہ نہیں لگایا۔ اور انہوں نے صرف واقعۂ غدر سے پیدا شدہ ردعمل

کو ہی نظمانے کا کام ہاتھ میں لیا ہوتا، تو انہوں نے سینکڑوں شہر آشوب لکھے ہوتے، جبکہ انہوں نے ''زہر ہوتا ہے آب انسان کا'' کے قطعے کے چند اشعار سے قطع نظر، اپنی شاعری پر اس کی چھوٹ بھی نہ پڑنے دی، اُن کے لئے شاعری کا سرچشمۂ فیض خارجی زندگی میں نہیں، بلکہ باطنی زندگی میں تھا، وہ شعر کے الہامی نظریے کے موئید تھے۔اُن کے نزدیک شعر ''غیب'' سے برآمد ہوتا ہے، اور صریر خامہ اُن کے لئے نوائے سروش بن جاتا ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریر خامہ نوائے سروش ہے

ظاہر ہے کہ ''غیب'' کا استعارہ تخلیقیت کے نادیدہ، اسراری اور اجنبی سرچشموں پر دلالت کرتا ہے۔موجودہ صدی میں شاعری کے الہامی نظریے کو جو مشرق میں خاصا مقبول رہا ہے، مغرب میں بھی بہت پذیرائی ملی ہے۔اس نظریے کا بڑا موئید یونگ رہا ہے، وہ شاعری کے عقبی سرچشموں کا قائل رہا ہے اس نظریے کی رو سے شعر میں کسی بھی سادہ، عامۃ الورود اور واضح خیال کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی اور تجربے کی پیچیدگی، اجنبیت اور ابہام کی توثیق ہو جاتی ہے، غالبؔ نے شعر ہذا میں مضامین کا لفظ تجربات کے معنوں میں برتا ہے، کیونکہ مضامین اُن کے یہاں حقیقی زندگی سے نہیں، بلکہ غیب سے آتے ہیں، اس لئے مضامین کا مروجہ مفہوم جو کلاسیکی شعرا کے یہاں ملتا ہے، متغیر ہوتا ہے، یہ عقلیت کے بجائے وجداں سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہیں، اس عمل کے نتیجے میں مضامین افسانویت یا فرضیت کا روپ دھارتے ہیں اور ماورائے حقیقت تخیلی فنامنا کی تخلیق کرتے ہیں، یہ

بقول غالبؔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے، جس کی تعبیر حقیقت نہیں، بلکہ اس کا خواب ہے، یہ خواب بے تعبیر ہے، اسی طرح افسانے کی تعبیریں حقیقت میں نہیں، بلکہ خواب میں مضمر ہیں،:

خدایا چشم تا دل درد ہے، افسون آگاہی
نگہ حیرت سواد خواب بے تعبیر، بہتر ہے

ہجوم سادہ لوحی، پنبۂ گوش حریفاں ہے
وگرنہ خواب میں مضمر ہیں افسانے کی تعبیریں

قبل اس کے کہ یہ دیکھا جائے کہ غالبؔ کے الہامی نظریۂ شعر کے کیا مضمرات ہیں اور جدید تنقید اس کی تاویل کس طرح کرتی ہے، یہ کہنا مناسب ہوگا کہ مشرق و مغرب دونوں میں شاعری کو معنی سے منسلک کرنے کا رویہ عام رہا ہے، مشرقی نظریۂ شعر کے مطابق شعر میں معنی کی وحدت یا کثرت کی موجودگی کا تصور قدیم دور سے مروّج رہا ہے خود غالبؔ نے کئی جگہوں پر شعر سے معنی کے رشتے کی بات کرتے ہوئے معنی کا ذکر کیا ہے اور اسے واضح طور پر مروجہ لغوی مفاہیم یعنی مدعا، مضمون، نظریہ یا خیال کے مماثل قرار دیا ہے، وہ مضمون (مضمون عالی)، اور مدعا (مدعا عنقا ہے) کو بھی معنی ہی کے متبادل کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ تاہم غالبؔ کے معنی، مضمون یا مدعا کے استعمال سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ شعر کو کسی طے کردہ یا لغوی معنی کی ترسیلیت کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ صحیح نہیں، شعر یا نثر میں انہوں نے لفظ معنی کا استعمال اس لئے کیا ہے، کیونکہ انہیں اس سے زیادہ موزون لفظ دستیاب نہیں تھا، تاہم

انہوں نے اس لفظ کا استعمال پوری احتیاط اور ہوش مندی سے کیا ہے تا کہ عقلی معنی سے خلط ملط کرنے کا امکان نہ رہے، اسی طرح سے اِسے اکہرے پن سے بچایا جائے۔ اس کا ثبوت اُن کی ترکیب ''معنی آفرینی'' فراہم کرتی ہے، یہ ترکیب فوری نوعیت کے کسی وحدانی یا متعینہ معنی کی جانب قطعاً اشارہ نہیں کرتی بلکہ معنی کی آفرینش یا تخلیق کی بات کرتی ہے اور کثیر المعنویت کے تصور کو راہ دیتی ہے، اسی طرح اُن کے نزدیک شعر میں وارد ہونے والا ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' بن جاتا ہے، جو معنی کی قطعیت کے بجائے تجریدیت اور وحدت کے بجائے کثرت پر دلالت کرتا ہے، گویا اُن کے یہاں معنی کے معنی کو سمجھنے کے لئے اس خود مختار لسانی نظام پر نظر رکھنا لازمی ہے، جو تخلیق میں عمل آرا ہوتا ہے، ساختیاتی نقاد بارتھ کا خیال ہے کہ ادب نشانات کا نظام ہے، اس کا وجود پیغام (معنی) پر نہیں، بلکہ اس کے سسٹم پر منحصر ہے، بارتھ سے قبل ایلیٹ نے نظم سے معنی کے اخراج کی وکالت کی ہے، میکلیش نے واضح طور پر کہا ہے کہ نظم کو معنی سے سروکار نہیں رکھنا چاہیئے، اور اسے وجود پذیر ہونے کیلئے معرض وجود میں آنا چاہیئے، غالب کہیں بھی شعر کو معنی کے اظہار کا ذریعہ بنانے کے حق میں نہیں، اُنہوں نے جس غیر مبہم انداز میں معنی کو رد کیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ متعینہ معنی ہی نہیں، بلکہ بیدل کی طرح جنہوں نے ''شعر خوبی معنیٔ ندارد'' کہہ کر شعر سے معنی کا اخراج کیا ہے، سرے سے معنی کے خلاف ہیں، جدید دور میں ساختیاتی تنقید نے نہ صرف معنی بلکہ مصنف کو بھی متن سے خارج کرنے پر زور دیا ہے۔ تخلیق میں مصنف کی موجودگی پر رومانی شعراء زور دیتے تھے، لیکن ساختیاتی تنقید نے مصنف کو متن بدر کیا، ساختیاتی نقادوں نے متن کے لسانیاتی اور ہیئتی نظام کی اس خاصیت پر زور دیا ہے، جو خود کفیل ہے، اُن کے نزدیک زبان کی انسلاکیت اور علامتیت ہی تخلیقی تجربے کا منبع و مخرج ہے، دریدا جو ردتشکیل کا موئید تھا، کے نزدیک متن میں الفاظ کے معانی لغت کے تابع نہیں ہوتے، اور نہ وہ موجود

ہوتے ہیں، بلکہ التوا میں رہتے ہیں اور کوئی قاری اُن کے تمام معانی کو گرفت میں نہیں لا سکتا، بارتھ کا خیال ہے کہ متن میں سوائے اس کی شعریات کے اور کچھ موجود نہیں ہوتا، وہ کہتا ہے کہ متن معنی کے بجائے ساختیہ ہے، رشتوں کا ایک نظام، جو اس کی شعریات ہے نہ کہ کوئی معینہ معنی، غالبؔ بھی شعر میں معنی کے عمل کے بارے میں کم وبیش ایسے ہی خیالات رکھتے ہیں، اتنا ہی نہیں، بلکہ وہ ایک قدم آگے بڑھ کر شعر کی لسانی نوعیت کی تخصیص کو بھی قائم کرتے ہیں، اس ضمن میں وہ ''نیرنگ تمنا'' کے استعاروں کو برتتے ہیں اور ''ادراک معنی'' کے بجائے ''نیرنگ صورت'' کو اہمیت دیتے ہیں۔

نہیں ہے سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

وہ مطلب سے نہیں، بلکہ نیرنگ تمنا کے تماشے سے مطلب رکھتے ہیں۔

ہوں میں بھی تماشائے نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

ان کے یہاں باطنی تجربوں کی رنگارنگی ''پرطاوس'' کے استعارے میں سمٹ گئی ہے، جو رنگوں کی بصری تصویر ہے۔

پرِ طاوس تماشا نظر آیا ہے مجھے
ایک دل تھا کہ یہ صد رنگ دکھایا ہے مجھے

غالبؔ قاری کو سمجھاتے ہیں کہ شعر سے خبر ''یعنی معنی کے استناد کی سعی کرنا دل کا زیاں ہے، اس کے علی الرغم وہ شعر کو ''تمثال دار آئینہ'' قرار دیتے ہیں اور اس میں گونا گوں صورتوں کے مشاہداتی عمل کو ہی شعری تصور گردانتے ہیں۔

دل مت گنوا خبر نہ سہی، سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

وہ باطنی شخصیت کی پیچیدگی کے عمل کو، ''بے مدعا'' تصور کرتے ہیں، اور اس کا اگر کوئی مدعا ہے، تو فریب صنعت ایجاد کا تماشا'' ہے:

فریب صنعت کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آینہ ساز

شعری عمل مطلب کی نہیں، بلکہ جلوے کی تلاش کا عمل ہے اور تلاش بھی کسی اور کو نہیں، بلکہ حیرت کو ہے:

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرش شش جہت انتظار ہے

پس، خارجی حقیقت غالبؔ کے نزدیک غیر متعلق، فرومایہ اور بے معنی ہو جاتی ہے، یہ ''نمود صور'' ہے نہ کہ ''قطرہ و موج و حباب'' جو کہ بحر کا جواز ہے، انہوں نے شعری دنیا کو حقیقی دنیا سے الگ کر کے اس کی

فرضی حیثیت کی توثیق کی ہے۔ یہ لازماً حقیقی زندگی کے اصولوں اور منطقیت سے مبرا ہو جاتی ہے، اور اپنے اصولوں کو وضع کرتی ہے، اس فرضی دنیا میں رونما ہونے والے کردار و واقعہ کی ڈرامائی آویزشیں استعاراتی اور علامتی حیثیت حاصل کرتی ہیں اور نامعلوم معنوی امکانات پر محیط ہو جاتی ہیں' انہوں نے اس انتشار کا بھی سدباب کیا ہے، جو حقیقت اور فرضیت میں گڈمڈ کرنے سے پیدا ہوتا ہے، اہم بات یہ ہے کہ غالبؔ شعر کے ترسیلی معنی کے مروجہ تصور کا ابطال کر کے اس کے مقصود بالذات تخیلی وجود کا اثبات کیا ہے، جو اس کی شعریات کا درجہ رکھتا ہے۔

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

بہر کیف، اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شعر میں تجربے کی تعیین کے بعد اس سے استخراج معنی کے عمل کو روا رکھا جا سکتا ہے، غالبؔ نے خود اپنے بعض اشعار کے معنی بتائے ہیں، اور شعر کی معنی آفرینی کا ذکر کیا ہے، اس کا مطلب ہے کہ شعر کے معنوی امکانات کو واضح کرنے کا عمل شجر ممنوعہ نہیں اور نہ ہی شعر کی شرح و تعبیر کو بے معنی قرار دیا جا سکتا ہے، تاہم یاد رہے کہ یہ عمل شعر کی تحسین کاری میں ثانوی مقام رکھتا ہے اور اوّلیں اہمیت، بہر حال شعری تجربے کی اکتشافیت کو حاصل ہے، جو شعر کی ماہیت کی تشکیل کرتا ہے۔

☆☆☆☆☆

غالبؔ کی شاعری کی لسانی تشکیل

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالبؔ نے مروجہ شعری زبان سے انحراف کر کے ایک نئی طاقت ور اور استعاراتی زبان تخلیق کی ہے۔ ایک بڑے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ زبان کا محکوم نہیں بلکہ اس کا حاکم ہوتا ہے۔ وہ اپنی ضرورت اور خواہش کے مطابق اس میں ترمیم وتبدیلی کرتا ہے۔ غالب کو نئی زبان کی تشکیل کی ضرورت اس لئے آن پڑی کیونکہ روایتی زبان ان پیچیدہ، اوق اور عمیق تجربات کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی جو ان کے باطن میں محشر سامان بنے ہوئے تھے۔ یہ تجربے ایک نئی لسانی تشکیل کے متقاضی تھے۔ غالب کی فنی باریک بینی کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوسکتا ہے کہ انہوں نے اپنے تجربات کو لفظ و بیان کے کسی مصنوعی، عام یا مستعار قالب میں ڈھالنے کے بجائے ان کو اپنی اصلی اور وصفی لسانی شکل وصورت میں دریافت کیا۔ کتنے اچھے شعراء اوج کمال تک اس لئے پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں، کیونکہ وہ اپنے باطنی محشر کو اس کے ناگزیر لسانی پیکروں میں شناخت نہیں کر پاتے اور ''من چہ سرایم وتنبورہ من چہ سراید'' کے مصداق سوچتے کچھ ہیں اور کہتے کچھ اور ہیں۔

غالب کیلئے شعری لسانیات کی نئی تشکیل اس لئے بھی ممکن ہوسکی، کیونکہ وہ طباع، جدت پسند اور تفرد آشنا تھے۔ انہیں ''پابندیٔ رسم ورہِ عام'' سے کد تھی اور ''بت شکنی'' ان کی طبیعت کا اقتضا تھا۔

انہوں نے کتنے ہی اجتماعی تصورات وعقائد کو آنکھ بند کر کے قبولنے کے بجائے ان کا مطالعہ تحقیقی اور تشکیکی انداز میں کیا اور انفرادی نتائج کے استخراج کو اہمیت دی۔ وہ عشق، تصوف، جنت، دیر وحرم اور اخلاق وعبادت جیسے اجتماعی تصورات کو مِن وعن قبول کرنے کو تیار نہ تھے۔ وہ ہر حال میں اپنی ''نظر'' کی اہمیت کے قائل تھے۔ ان کی انفرادی سوچ کا ایک بڑا ثبوت ''آئین اکبری'' پر ان کی لکھی ہوئی تقریظ فراہم کرتی ہے۔ اس میں انہوں نے اس تاریخی دور میں جبکہ پوری قوم اجتماعی طور پر، مٹتی ہوئی تہذیبی قدروں کو سینے سے لگانے پر مصر تھی۔ انگریزی تہذیب واقتدار کو لبیک کہہ کر اپنے انفرادی اور غیر اجتماعی ردِعمل کا اظہار کیا۔

صاحبان انگلستان رانگر شیوہ و انداز ایناں رانگر
تاچہ آئین ہا پدید آوردہ اند آنچہ ہرگز کس نہ دید آوردہ اند

ایسا انفرادیت پسند شاعر اگر زبان واسلوب میں بھی حد درجہ انفرادی انداز کو برتنے پر زور دے تو باعث تعجب نہیں۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے انداز بیاں اور

غالب کے انداز بیان کی جدت، غرابت اور پیچیدگی نے ان کے روایت پرست معاصرین کو بجا طور پر الجھن اور حیرت میں ڈال دیا۔ وہ انہیں مہمل گو اور مشکل پسند سمجھتے رہے۔ ان کی جانب

سے کلام غالب پر مہمل گوئی کا الزام اُن کی لاعلمی اور کور ذوقی کا پردہ فاش کرتا ہی ہے، لیکن اس سے بھی بڑھ کر وہ اس حقیقت کی تائید بھی کرتا ہے کہ غالب شعر میں ایک نئی طرز کے موجد ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس طرز کے کیا اوصاف ذاتی ہیں؟ اس کا پہلا وصف لفظ کا مخصوص تخلیقی برتاؤ ہے۔ غالب لفظ شناسی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ شعر کے سیاق وسباق میں لفظ معنی کے انجماد کو تیاگ کر ایک نامیاتی قوت میں تبدیل ہوتا ہے۔ یہ اپنی ضیا پاشی سے ایک دائرہ نور کو خلق کرتا ہے، جو دائرہ در دائرہ پھیلتا ہے، اور شعری فضا کو تابناک کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ شعر میں ہر لفظ شعاعوں کی ترادش کر کے اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتا ہے۔ اسے دوسرے مماثل لفظ سے نہیں بدلا جا سکتا اگر ایسا کیا جائے، تو روشنی دم توڑ دیتی ہے۔ حالؔی نے مقدمے میں لکھا ہے کہ جب انہوں نے مرزا سے یہ شعر سنا کہ

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشاں جگر سوختہ کیا ہے

تو اس کے معنی پوچھے جانے پر غالبؔ نے کہا ''اے'' کی جگہ ''جز'' پڑھو، معنی خود سمجھ میں آجائیں گے۔ لیکن انہوں نے عملاً ''اے'' کی جگہ ''اے'' ہی رکھا۔ اور ''اے'' کی شعری ضرورت کا اثبات کیا، یقیناً یہ ان کی لفظ شناسی جسے وہ ان کے ''اختراع'' سے موسوم کرتے ہیں، پر دلالت کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ''جز'' کی جگہ ''اے'' کے استعمال نے شعر کی کثیر المعنویت کو راہ دی ہے۔

ان کے اشعار میں آہنگ وصوت کی خفیف سے خفیف تبدیلی بھی معنی کو کچھ سے کچھ کر دیتی

ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر لفظ اپنا انفرادی ترنم برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ شعر کے کلی آہنگ کا بھی ایک ترکیبی اور ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر کے جزوی یا کلی آہنگ کے زیروبم میں معمولی سا تغیر وتبدل بھی معانی کی توسیع وتغیر کا موجب بن جاتا ہے۔ جب کسی بڑے شاعر کے یہاں الفاظ موسیقیت میں ڈھلتے ہیں تو شعری تخلیق اپنے خالص طلسمی وجود میں نمودار ہوتی ہے۔اور اپنی معجزہ کاری سے حقیقت کی تقلیب کرتی ہے۔ میلارمے نے اسی بنا پر شعر کو ایک ''جادوئی عمل'' سے مشابہ کیا ہے۔اور یہی وہ چیز ہے جو شعر میں ''شعبدہ'' اور اعجاز کی تفریق کو واضح کرتی ہے۔

غالب سخن از ہند بروں بر کہ کس اینجا

سنگ از گہر و شعبدہ ز اعجاز نداست

غالب کو اس امر کا شدید احساس ہے کہ شعر کے آہنگ، تاثیر اور حسن کا انحصار ایجاز و اختصار پر ہے۔لفظوں کا اصراف شعر کو طلسم کاری سے محروم کرتا ہے، غالبؔ کو اپنے قلم پر ناز تھا کہ وہ ''عبارات قلیل'' کی معنویت کو سمجھتا ہے

کلک میری رقم آموز عبارات قلیل

اختصار پسندی کے مقصد کی تکمیل میں دو مخصوص شعری طریقے ان کی دستگیری کرتے ہیں۔ اول یہ کہ وہ شیکسپیئر اور کیٹس کی طرح معنی خیز ترکیبیں (اضافت کے ساتھ یا بغیر اضافت کے) وضع کرنے پر قادر ہیں۔ یہ ترکیبیں تجربے کی ہمہ گیریت اور پھیلاو کو سمیٹ لیتی ہیں۔ان کے کلام میں نئی، نادر اور معنی خیز ترکیبوں کی جو فراوانی ملتی ہے۔وہ ان کے ذہن کی خلاقی کا واضح ثبوت ہیں۔ان

میں چند ترکیبیں یہ ہیں۔ جوہر اندیشہ، دریائے خون، دیدۂ بے خواب، رگ سنگ، راز ہائے سینہ گداز، آہوئے صیاد دیدہ، خندۂ دندان نما، مغنی آتش نفس، گنج ہائے گراں مایہ، طلسم پیچ وتاب، گرد باد رہ بے تابی، شہپر رنگ، صحرائے تحیر، آئینہ تصویر نما، طلسم شش جہات، یک بیاباں ماندگی، اور دو جہاں کیفیت۔

دوسرا طریقہ یہ ہے کہ وہ شعر میں اعداد و شمار کے لحاظ سے کم سے کم الفاظ استعمال کر کے اپنے سیاق میں ان کی متنوع تلازمی کیفیات کو جگانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ذیل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں، یہ بلاشبہ کفایت لفظ کی منفرد مثالیں ہیں۔ لیکن معنی و مطلب کے لحاظ سے داستان در داستان ہیں۔ غالب نے ایک جگہ ''معنی آفرینی'' کو شعر کی خوبی قرار دے کر دراصل اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اقبال کو غالب کی اس نادر خصوصیت کا علم ہے اسی لئے خواجہ حسن نظامی کے نام ایک خط میں انہوں نے غالب کی شاعری کو ''گنج معانی'' قرار دیا ہے۔

ہمہ نا امیدی ، ہمہ بد گمانی
میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

ان کے یہاں شعری ہیت کی ایک اور نمایاں، منفرد اور مستقل خصوصیت، اس کی علامت کاری ہے۔ ان کا ذہن تشبیہہ کے وضاحتی انداز یا اسلوب کے اکہرے پن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اُن کے یہاں شعری ہیئت کی شناخت استعاراتی ترکیب پسندی اور رشیت پرستی کے عمل میں کی جاسکتی ہے۔ اُن کی علامتیں ٹھوس، زندہ، اور روشن پیکروں کی شکل میں اُبھرتی ہیں۔ ان کے اشعار میں علامتی پیکر تراشی کا عمل خودمختار حرکی تجربوں کو خلق کرتی ہے۔ جو انکشاف انگیز اور حیرت پرور ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کا نیجا آتش ست
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش ست

دور باش از ریزہ ہائے استخوانم اے ہما
کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار ہست

ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

ان اشعار میں ''آتش''، ''ہما'' اور ''قلزم خوں'' کے علامتی پیکر استعمال ہوئے ہیں، ان کی مدد سے تجربوں کی خود مکتفیت واقع ہوگئی ہے، انہوں نے متعدد ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں، جو معنویت سے

معمور ہیں۔ مثلاً صحرا، رہگذر، آئینہ، برق، موج، بحر، خورشید، سراب، سایہ، ظلمت، قفس، گرداب، مہتاب، سموم۔ ذیل میں چند اشعار درج کیے جاتے ہیں، ان میں تاریکی کا پیکر متنوع علامتی معانی کا احاطہ کرتا ہے، ہر شعر میں اس کے علامتی معنی کی نئی جہت اُبھرتی ہے:-

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اُٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ دو شمعیں فروزاں ہوگئیں

اے پرتو خورشید جہاں تاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

شعر نمبر ۱ میں شعلۂ عشق کی سیہ پوشی، ماتم، احساس زیاں، بے رونقی اور ویرانی کو ظاہر کرتی ہے۔ شعر نمبر ۲ میں شمع کے بجھنے پر شب غم کا جوش زندگی کے ناگزیر المیے، شدت غم، تنہائی اور نا امیدی

کی علامت ہے۔ شعر نمبر ۳ میں شام فراق کی تیرگی میں خونبار آنکھوں کی دو شمعیں قرار دینا فریب شکستگی، التباس، محرومی اور تنہائی کا اظہار ہے۔

شعر نمبر ۴ میں انسان کی بیچارگی، محرومی اور بے بسی کو سائے کی علامت سے ظاہر کیا گیا ہے۔
لیجئے اب ذیل کے چار اشعار ملاحظہ کیجئے، ان میں آتش کا علامتی پیکر مختلف معنوی ابعاد کو روشن کرتا ہے۔

شعر نمبر ۱

وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں
صورت درد رہا سایہ گریزاں مجھ سے

شعر نمبر ۲

نگہ گرم سے اِک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

شعر نمبر ۳

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

شعر نمبر ۴

ہے تجلی تری سامانِ وجود
ذرہ بے پرتو خورشید نہیں

شعر نمبر ا۔ میں آتش دل کی وحشت آشوب آگہی کی علامت ہے۔ آتش دل شعر کے سیاق وسباق میں مختلف نفسیاتی کیفیات مثلاً خوف، وحشت، اجنبیت اور تنہائی پر محیط ہے۔

شعر نمبر ۲۔ میں نگہ گرم سے آگ کا ٹپکنا اور اس سے خس وخاشاک کا چراغاں ہونا معجزۂ فن، تخلیقیت، شخصی قوت اور انفرادیت پر دلالت کرتا ہے۔

شعر نمبر ۳۔ میں زندگی کے ایک متضاد (Ambivalent) رویّے یعنی زندگی کو راحت اور عذاب دونوں قرار دینے کے رویے کا اظہار ملتا ہے۔

شعر نمبر ۴۔ میں ذرہ کا خورشید سے تابناک ہونا زندگی کی تابناکی اور حرکت پر دلالت کرنے کے ساتھ ہی متصوفانہ آگہی کا اشاریہ بھی ہے۔ بہر حال محولہ بالا اشعار میں تاریکی اور روشنی کی علامتیں نہ صرف خیر اور شر کی ازلی قوتوں کی نمائندہ ہیں بلکہ غالبؔ انہیں اپنی خلاقی سے معنوی رنگارنگی سے آشنا کرتے ہیں۔ پیکروں کے علامتی مضمرات کی بے کرانی کے ساتھ ساتھ ان کے اشعار کی حسیاتی لذت آفرینی انہیں ''فردوش گوش'' اور ''جنت نگاہ'' بناتی ہے۔ چنانچہ ان کے کلام میں ایسے پیکروں کی فراوانی ملتی ہے، جو مختلف حواس مثلاً سامعہ، باصرہ، شامہ اور لامسہ کی ایک ساتھ یا الگ الگ تشفی کا سامان کرتے ہیں۔

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے
اے آگہی ، فریب تماشا کہاں تلک

مرتا ہوں اس آواز پر ہر چند سر اُڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جایں کہ ہاں اور

غنچہ نا شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے سے پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

جس جا نسیم شانہ کش زلف یار ہے
نامہ دماغ آہوئے مشکِ تتار ہے

تجربے کی لسانی تشکیل شعر کی ہیئت کو جنم دیتی ہے۔ ہیئت تخلیق کار کی مسیحا نفسی سے حرکت، حرارت اور روشنی سے متصف ہوتی ہے۔ غالبؔ تجربے اور ہیئت کے ازلی توافق وادغام کا شعور رکھتے ہیں۔ ہیئت سازی کسی خیال کے تن مردہ کی آرائش وزیبائش کا نام نہیں بلکہ یہ خود جیتا جاگتا تجربہ ہے۔ کیٹس نے درست کہا ہے ''اگر شاعری اس فطری انداز سے پیدا نہیں ہوتی جس انداز سے درخت پر پتے اُگتے ہیں، تو اس کا نہ پیدا ہونا ہی اچھا ہے، یہ اپنی عمدہ فراوانی سے حیرت زدہ کرنے کی صلاحیت سے متصف ہونا چاہیئے'' غالبؔ نے کم وبیش ایسے ہی خیال کا اظہار اس شعر میں کیا ہے۔

اسد اُٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

غالبؔ کے یہاں ہیئت شناسی کیلئے دو امور کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے، ایک یہ کہ تجربے کی لسانی صورت گری کے عمل میں وہ اس تکلف اور آورد سے دور رہنے میں کامیاب ہوئے ہیں جو شعر سازی کے میکانکی عمل کا خلاصہ ہے، انگریزی میں اس کی مثال پوپ اور ڈرائڈن کی شاعری ہے جو ہیئت کی تراش خراش، آراستگی اور توازن و ترتیب میں بے مثل ہے، لیکن روح شعر یعنی اسراریت سے عاری ہے۔ غالبؔ ایک ایسی شعری ہیئت کو خلق کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں، جو بعض صورتوں میں اپنی گرانباری اور غرابت کے باوجود روحِ شعر کی پرورش و پرداخت کرتی ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ غالبؔ تجربے کی الہامی اور جوشیلی کیفیت کو کبھی ہیئت سازی کی صناعانہ سرگرمی پر قربان نہیں کرتے۔ یہ کام مومن نے کیا اور ان کا اکثر کلام لفظی بازیگری بن کے رہ گیا۔ اقبالؔ کی انفرادیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے زبان کی ایک نئی تشکیل کرتے ہوئے اسے مشاطگی کی نذر نہ ہونے دیا، بلکہ اپنی تخلیقی قوت اور لسانی آگہی سے انفرادی لب ولہجہ دریافت کیا۔ لفظی بازی گری کی مثالیں غالبؔ کے یہاں بھی ملتی ہیں مگر کم۔ اقبالؔ کے یہاں بھی ضرب کلیم کی بیشتر شاعری لفظی صنعت گری کی مثال ہے۔

غالبؔ کے یہاں تجربے اور لسانی ہیئت کے ناگزیر ربط کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے تجربے کی نازک سے نازک حرکت، رنگ، آہنگ، سایہ اور روشنی کو اُن کی ہیئت کے توسط سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نتیجے میں ان کی ہیئت ساکت نہیں بلکہ تحرک پذیر ہے اور یہ موجودہ صدی کی

مصوری کے سرریلسٹک انداز کی یاد دلاتی ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ غالبؔ نے اس زمانے میں اپنے شعر کو مصوری کے جدید رجحانات سے ہم آہنگ کرلیا ہے، جبکہ پورے عہد کا مزاج حقیقت نگاری کی طرف مائل تھا۔ جیسا کہ مغل مصوری کے نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ نمونے اپنی توضیح پسندی اور تکمیلیت سے حقیقت نگاری ہی کا ایک روپ تھے۔ غالبؔ کے چند اشعار درجِ ذیل ہیں، ان میں تجربے کی سطح پر خواب اور بیداری کی حد فاصل پگھلتی ہوئی نظر آتی ہے اور اشیاء و مظاہر تخلیقی حدت کے تحت سیال پیکروں میں بہہ نکلتے ہیں۔

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
مری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبح وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

ریگ دریا بادیۂ عشق رواں ست ہنوز
تا چہا پائے دریں راہ بفرسودن رفت

گر بیائی مست ناگاہ از در گلزار ما
گل ز بالیدن رسد تا گوشۂ دستار ما

غالب کے پیکر ایک خوابناک فضا میں سیمیائی نمود کرتے ہیں، یونگ نے لکھا ہے ''ایک عظیم شعری کارنامہ اپنی بظاہر صراحت کے باوجود اپنی توضیح نہیں کرتا اور کبھی غیر مبہم نہیں ہوتا۔ خواب کبھی یہ نہیں کہتا ''تم کو چاہے'' یا ''صداقت یہی ہے''۔ یہ ایک پیکر کو پیش کرتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح فطرت پودے کو اگنے دیتی ہے اور ہمیں اس سے اپنے نتائج خود اخذ کرنا چاہیئے''

تفہیم غالبؔ، اکتشافی تنقید کے تناظر میں

اکتشافی طریق نقد ہر اچھے اور بڑے شاعر کی طرح غالبؔ پر بھی پوری امکان خیزی کے ساتھ صادق آتا ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ کلام غالبؔ پر اس کی تطبیق اور عمل آوری کے امکانات لامحدود ہیں، اول، اس لئے کہ تنقید کے اس طریق کار کی نتیجہ خیزی کیلئے یہ (کلام غالبؔ) زرخیزیت سے مالامال ہے، دوم، خود غالبؔ نے بھی کئی جگہوں پر نظم اور نثر میں اس نوع کے تنقیدی نظریے سے ملتے جلتے نکات کی نشاندہی کی ہے۔ اس طریق نقد کی رو سے بلاشبہ غالبؔ فہمی کیلئے ایک نیا تناظر فراہم ہوتا ہے اور غالبؔ کی تخلیقی شخصیت تب وتاب اور آن بان کے ساتھ جلوہ گر ہو جاتی ہے۔

اس نظریے کی رو سے غالبؔ کے بارے میں بہ تکرار پیش کیا گیا مفروضہ ختم ہو جاتا ہے کہ انہوں نے شاعری میں شخصی زندگی، معاصرت، تاریخ یا عقائد کے بارے میں اپنے خیالات کا راست اظہار کیا ہے۔ ان کے اشعار سے میکانکی انداز سے مختلف خیالات کے استخراج کا عمل تنقیدی عمل سے نہ صرف مغائر ہے بلکہ یہ غالبؔ کی تخلیقیت کے نظام کو پس پشت ڈالنے کے مترادف ہے۔ شاعری خیالات سے نہیں بلکہ حسیاتی تجربات سے تشکیل پاتی ہے، اور حسیاتی تجربات شاعر کی باطنی شخصیت کی

تمامتر توانائیوں کا احاطہ کرتے ہیں، جبکہ خیالات، خواہ کتنے ہی گراں قدر کیوں نہ ہوں، دانش مندی اور عقلیت ہی کے مظہر ہوتے ہیں، جو کسی طرح شخصیت کی اکملیت کے دعویدار نہیں ہو سکتے۔

کلام غالبؔ کو تعلقی خیالات کے تشدد سے نجات دلانے اور اس کی آزاد نامیاتی خاصیت کے زیر اثر نادیدہ جہات کی جانب سفر کرنے والے تخلیقی تجربات کی شناخت کا عمل غالبؔ فہمی کیلئے لازمے کی حیثیت رکھتا ہے، یہ غالبؔ سے صحیح معنوں میں متعارف ہونے کا عمل ہے، یہ عمل بنیادی طور پر نقاد سے شعر میں زبان کے مخصوص برتاؤ کے اصول وضوابط سے گہری واقفیت کا متقاضی ہے۔ شعر میں نثر کے خلاف زبان کا برتاؤ ترسیلیت کے روایتی معائر کی نفی کرتا ہے۔ زبان فی نفسہ اظہاریت کا وسیلہ ہے اور زبان ہی شعر کا ذریعہ اظہار بھی ہے۔ لیکن شعر میں یہ روزمرہ کی ترسیلی ضرورت کے برعکس شاعر کے کسی خیال، عندیے، عقیدے یا تصور کا اظہار نہیں کرتی ۔ یہ کہنا درست ہوگا کہ شعر میں برتاؤ میں آتے ہی اس کا ترسیلی کردار کالعدم ہو جاتا ہے۔ نثر میں بھی روزمرہ کی صورت قائم رہتی ہے۔ نثر نگار واضح اور برمحل الفاظ سے اپنے مافی الضمیر کو سامع یا قاری تک پہنچاتا ہے اور اس کی ترسیلیت قدر کا رتبہ حاصل کرتی ہے۔ اس کے علی الرغم، شعر میں جہاں متکلم شاعر کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ وہ ایک فرضی کردار ہے اور ساتھ ہی شاعر کے کسی قطعی خیال، عقیدے یا نظریے کا بیان کنندہ نہیں ترسیلیت کا کالعدم ہونا قابل فہم ہے۔

اگر کلام غالبؔ میں زبان کا برتاؤ ترسیلیت کی نفی کرتا ہے تو پھر اس کا تفاعل کیا ہوگا؟ شعر ظاہر ہے زبان سے ہی شکل پذیر ہوتا ہے، اس لئے اس کے تفاعل کا زیر بحث آنا ناگزیر ہے۔ شعر میں

زبان کا ایک منفرد اور مخصوص تفاعل ہے۔ اس تفاعل کی شناخت انتقالِ معنی کے بجائے انسلاکاتی امکان پذیری سے ہوسکتی ہے۔ دراصل شعری عمل میں شاعر کے باطن میں اظہار طلب سیال، اجنبی اور مختلف النوع محسوسات مشاہدات اور واردات شعور اور لاشعور کے خطِ امتیاز کو مٹا کر کسی نئی صورت میں ڈھلنے کو بے تاب ہوتے ہیں اور یہیں سے زبان کی شعری عمل آوری کا آغاز ہوتا ہے۔ الفاظ قواعد اور تزئین کے روایتی اصولوں سے صرف نظر کرکے اس طرح اپنے طور پر ترتیب پاتے ہیں کہ وہ معانی کی بندشوں سے نکل کر زیادہ سے زیادہ امکانی توسیعات پر حاوی ہوکر تجربے کی گونا گونیت کے مظہر ہوجاتے ہیں، اس طرح سے الفاظ ایک نئی لسانیات کو خلق کرتے ہیں جو شکل پذیر تجربے کی زیادہ سے زیادہ جہات پر حاوی ہوجاتی ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ الفاظ کی ترتیب تجربے کو بے پردہ کرتی ہے۔ یہ کسی قطعہ زمین پر سبزے کی چادر کی طرح سطحی طور پر نہیں پھیل جاتا، بلکہ یہ آئس برگ کی طرح سطح پر نظر آنے کے باوجود زیرآب رہتا ہے، یہ الفاظ میں ظاہر ہوکر بھی مستور رہتا ہے، اگر الفاظ کی ترتیب تجربے کو آشکار کرتی تو تفہیم کا مسئلہ ہی پیدا نہ ہوتا جب کہ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ شاعری مثلاً غالبؔ کی شاعری اصلاً تفہیم کا مسئلہ پیدا کرتی ہے اور قاری کیلئے اس کے اسرار کی تہہ تک پہنچنا آسان نہیں۔

نقادِ شعر میں لسانیاتی عمل کو مرکز توجہ بناتے ہوئے اُن انسلاکاتی امکانات کو دریافت کرتا ہے، جو تجربے کے توسیع پذیر آفاق پر حاوی ہوں، تجربہ بالعموم دو انواع کی صورتیں اختیار کرتا ہے، اوّل یہ توسیع پذیر اطراف پر حاوی ہوکر بھی ایک عضوی کل میں ڈھلنے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے، مختلف الاعناصر ہونے کے باوجود عضویت یا تکمیلیت کی طرف راغب ہونا اس کی فطرت ہے، دوم، یہ

موسیقی کی طرف لاجہتیت کی جانب پھیل کرنا دیدہ، نو بہ نو اور متغیر جلوؤں کو راہ دیتا ہے، اول الذکر ایک اندرونی توازن ونظم کے تحت بالیدگی کے رجحان کو ظاہر کرتا ہے، جبکہ موخر الذکر توازن ونظم کی پاسداری کرتے ہوئے بھی مرکز گریز ہو جاتا ہے، اور انار کے رنگوں کی طرح پھیل جاتا ہے، دونوں صورتوں میں بہر حال یہ الفاظ کا ہی عمل ہے، جو اعجاز کاری کرتا ہے کلام غالبؔ سے صحیح رابطہ قائم کرنے کیلئے لازمی ہے کہ ہم اُن کے کلام میں اس نوع کے لسانیاتی عمل پر نظر رکھیں، یہ الفاظ کے لغوی معانی کی نشاندہی کا عمل نہیں اور نہ ہی الفاظ کے ربط باہم سے کسی وسیع تر معنی کی تلاش ہے۔ یہ دراصل الفاظ کی اپنے سیاق میں تجربے کی امکان پذیری کی دریافت کا عمل ہے۔ شاعر کے ہاتھوں الفاظ کی ترتیب مکمل ہو جاتی ہے، تو شعر شاعر کی مداخلت سے بے نیاز ہو جاتا ہے یہ اپنے طور پر اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے اور آزادانہ عمل کرتا ہے۔ اس کا یہی خود وضع کردہ انداز الفاظ کے تخلیقی برتاؤ کی توثیق کرتا ہے، اور اسی نقطہ نظر سے غالبؔ کی شاعری معنی یا خیال کی عاید کردہ جبریت سے نجات پاتی ہے۔

الفاظ کے اس خود کارانہ عمل سے جو تجربہ شکل پذیر ہوتا ہے وہ نقاد کی حسی گرفت میں تو آسکتا ہے، لیکن یہ قاری کے لئے بہر طور گریزاں رہے گا۔ کیونکہ قاری (خواہ کتنا ہی باذوق کیوں نہ ہو) الفاظ کی تلازمی باریکیوں، سیاقی روابط، معنوی امکانات اور ہیئتی ضوابط سے مطلوبہ واقفیت نہیں رکھتا، لامحالہ وہ شعری تجربے میں شرکت کے لئے نقاد کی دست گیری کا طالب ہوتا ہے، اور نقاد یہ ذمہ داری قبول کرتا ہے کہ وہ قاری کو شعری تجربے سے حتی الامکان روشناس کرائے گا، وہ شعر کا مفہوم یا مدعا، اس کا مرکزی خیال یا اس کا نثری روپ قاری تک منتقل نہیں کرتا بلکہ وہ اس جہات کا آشنا تجربے سے اُسے گزارتا ہے، جس سے وہ خود گزرا ہے۔ چونکہ یہ کام اسے نثری زبان میں انجام دینا ہے اس لئے

فوری طور پر یہ سوال اُٹھتا ہے کہ کیا شعری تجربے کی اپنی پوری نزاکت اور رمزیت کے ساتھ نثری زبان میں منتقلی ممکن ہے؟ یہ منتقلی ممکن ہے بشرطیکہ نقاد نظم کے اجزاء کی تشریح پر اتر آئے اور نہ ہی تنقید کے نام پر نظم پر نظم لکھے، وہ تجربے تک رسائی حاصل کرنے کیلئے قاری کو الفاظ کے معانی کے بجائے جسمانی سطح پر انسلاکاتی توسیعات کی جانب اشارہ کرے، وہ توضیحات کے بجائے اشارات سے کام لیتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض الفاظ، جو نظم کے سیاق میں اپنی انفرادی صورت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی اساطیر، روایات یا تہذیبی عوامل کی جانب اشارہ کناں ہوں، توضیح طلب ہو جاتے ہیں، حالانکہ یہ توضیح نظم کی اندرونی ساخت سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے۔ یہ وضاحتی عمل معنیاتی توضیح کے مرادف نہیں، یہ الفاظ کے اپنے سیاق میں اپنے برتاؤ Behaviour کا عمل ہے، اور یہی عمل صورت پذیر تجربے کی انکشافیت کو خود نقاد کے لئے بھی ممکن بناتا ہے، اور اس کے توسط سے قاری کے لئے بھی۔

ضمناً اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ کوئی نقاد یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ شعر سے جو تجربہ اس پر منکشف ہوا ہے، وہ حتمی ہے، یعنی تجربے کی جملہ اسراریت اسی پر منکشف ہوتی ہے۔ چونکہ قاری اساس تنقید کے موئیدین نے فن کی تفہیم کے ضمن میں قاری اور قاری میں فرق کیا ہے، یہاں تک کہ زمانی اعتبار سے بھی قارئین میں فرق کو روا رکھا گیا ہے، اسی لئے نقاد اور نقاد میں بھی فرق ہو سکتا ہے۔ ہر نقاد اپنی زبان شناسی، علمیت، ادراکیت اور احساسیت کے مطابق شعری لسانیات سے رابطہ قائم کرتا ہے۔ نتیجتاً ہر نقاد پر اپنی استعداد کے مطابق تجربے کی انکشاف پذیری ممکن ہوگی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ سے اس مسئلے پر تبادلہ خیال کرتے ہوئے یہ سوال اُٹھا کہ ایک ہی عصر میں دو نقادوں کے کسی فن

پارے میں اکتشافِ تجربہ یا اکتشافِ معنی کے عمل میں فرق کو تسلیم کرتے ہوئے کس کی اکتشافیت کو زیادہ قبولیت دی جائے گی۔ میں نے جواباً عرض کیا کہ اسی نقاد کی اکتشافیت کو ترجیحاً قبول کیا جائے جو (۱) اپنی اکتشافیت کو موضوعی کے بجائے معروضی طور پر پیش کرے گا اور (۲) جس کے دعویٰ کے پس پشت لسانی برتاؤ کی استدلالیت کارفرما ہوگی۔

لفظوں سے جو تجربہ نمود کرتا ہے وہ تخلیقیت کا کامل مظہر ہے۔ یہ اسی فطری انداز میں لفظوں سے نمودار ہوتا ہے جس طرح زمین میں پودا اُگتا ہے یا لاوا پھوٹتا ہے، نقاد اپنی پوری احساسی قوتوں کی بدولت اس کا ادراک کرتا ہے۔ یہ ایک نادرالوجود جمالیاتی فینامنا کے ادراک کا عمل ہے، ایک اجنبی، حسین اور دلکش نامیاتی تجربہ اُبھرتا ہے۔ اور نقاد (قاری) کو حیرت اور مسرت سے دوچار کرتا ہے اور اپنے بدلتے رنگوں اور متغیر اوضاع کی بنا پر تجسس کو راہ دیتا ہے۔ یہ تجربہ خالصتاً حسی ہو تو جمالیاتی نشاط پر منتج ہوگا یہ حسی ہوتے ہوئے مابعدالطبیعاتی یا تہذیبی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے اور تحیر کے ساتھ ساتھ تفکر کو بھی انگیخت کرسکتا ہے۔ غالبؔ کے تجربے بوقلموں ہیں۔ وہ خالصتاً جمالیاتی بھی ہیں اور جمالیات سے مابعدالطبیعات کی جانب بھی رواں ہیں اور نشاط و تفکر کے امتزاج کو پیش کرتے ہیں۔

تجربہ خواہ کسی نوعیت کا ہو، اس کی پہچان کے لئے اُس کے وجود کے عناصر ترکیبی کی شناخت ضروری ہے۔ یہ دراصل شعر کی قرأت کا مسئلہ ہے۔ شعر کی چند ابتدائی الفاظ ہی نہ صرف اس کے بیان کنندہ کے خدوخال کو اُجاگر کرتے ہیں، بلکہ کردار و واقعہ کی فروغ پذیر آویزش کی ابتدائی نمود کو بھی

ممکن بناتے ہیں جو متکلم لہجے اور وقوع پذیر تجربے کے بارے میں رویے سے اپنی شناخت کرواتا ہے، اور تدریجاً اُس ڈرامائی صورت حال کی نشاندہی ہوتی ہے، جو کردار کے علاوہ واقعہ، منظر، فضا، تناؤ، تضاد اور طنز کی مدد سے تشکیل پاتی ہے۔ یہ گویا لسانیاتی عمل سے ایک اجنبی اور منفرد شعری کائنات کی نمود کی شناخت ہے۔ یہ کائنات حقیقی کائنات سے الگ ہے۔ اس کے زمین و آسمان اور شمس وقمر الگ ہیں۔ اس کے مظاہر و موجودات اور مخلوقات الگ ہیں۔ اس کے کردار اپنے عمل کا خود جواز ہیں، جو سیاقی صورت حال سے مربوط ہے۔ اس کائنات میں جو تخلیقی ڈراما واقعہ ہوتا ہے، وہ ہزار اجنبیت کے باوجود انسانی ذہن کیلئے قابل قبول ہوتا ہے۔ دراصل کوئی بھی حقیقت سے بعید چیز فن کی صورت میں ڈھل کر ارضیت سے لاتعلق نہیں ہوسکتی، کیونکہ فنکار آسمانوں سے آگے پرواز کرنے کے باوجود زمین سے پیوستہ ہوتا ہے اور اس کی حسی اور لاشعوری تجربات انسانی معنویت رکھتے ہیں۔

غالبؔ ایک بڑے تخلیق کار ہیں، انہوں نے لسانیاتی عمل سے معجزہ کاری کی ہے۔ انہوں نے اپنے باطنی وجود سے پھوٹنے والے لاتعداد تجربات کی ایک نادرہ کار، ثروت مند اور رنگا رنگ کائنات خلق کی ہے۔ یہ کائنات انتہا نا آشنا اور زمانی و مکانی اعتبار سے لامحدود ہے۔ حقیقی کائنات کے برعکس اُن کی شعری کائنات یکسانیت اور تکراریت سے مبرا ہے، یہ ہر پل بدلنے والے وقوعات کی تماشا گاہ ہے۔ یہی خودگر و خود آگاہ کائنات غالبؔ کی بے پایاں تخلیقی قوتوں کا علامتی اظہار ہے، اور اس میں باریابی کیلئے شعری لسانیت کی کارگزاری سے بھرپور واقفیت لازمی ہے۔

یہ مسلمہ ہے کہ کلام غالبؔ کے اسرار عام قارئین پر منکشف نہیں ہو سکتے۔ اسی لئے کہ زبان

کے مخصوص برتاؤ سے مطلوبہ علم وادراک کی کمی ان کی باریابی کو ناممکن بناتا ہے۔ زبان کا یہ برتاؤ اعلیٰ ذوق کے قارئین اور دیدہ ور نقادوں ہی کو دعوت طلسم کشائی دیتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اعلیٰ فن تک عام قارئین کی رسائی ممکن نہیں۔ ان کی رسائی کو ایک نقاد ہی ممکن بنا سکتا ہے۔ نہیں تو کلام غالبؔ کے دروازے ان کے لئے بند ہی رہیں گے۔

غالبؔ، جدید دور میں

غالبؔ نابغۂ روزگار ہیں، اپنی غیر معمولی تخلیقی توانائی، حکیمانہ ذہن اور گہرے لسانی شعور کی بدولت وہ شاعری میں ایک عدیم المثال اور ارفع مقام رکھتے ہیں، ان کی شخصیت میں اتنی ہمہ گیریت، تہہ داری اور تاثر پذیری ہے کہ انہوں نے زمان ومکان کی حد بندیوں سے بالاتر ہوکر، بنی آدم کے گوناگوں ازلی اور ابدی تجربات کو ذاتی سطح پر محسوس کر کے ان کو لسانی قالب میں حسن اور دوام عطا کیا ہے، نتیجے میں انسانی فکر، جمالیات، تہذیب اور اقدار کے نئے آفاق روشن ہوئے ہیں، ان کی شخصیت کی بیکرانی اور تہہ داری کا اندازہ اقبال کے اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے:

دلم بہ دوش ، نگاہم بہ عبرت امروز
شہید جلوۂ فردا و تازہ آئینم

غالبؔ ۱۷۹۷ء آگرے میں پیدا ہوئے، ۱۸۱۰ء میں وارد دلی ہوئے، اور ۱۸۶۹ء میں رحلت کر گئے، واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ کو وارد دلی ہونے کے بعد ہی ملک کے ابتر ہوتے ہوئے حالات کا قریب سے مطالعہ کرنے کا موقعہ ملا، اس سے قبل وہ ایام طفولیت آگرہ کے روایتی عیش ونشاط اور شعر ونغمہ کے کیف پرور ماحول میں گزار چکے تھے۔ نواب زادہ تو تھے ہی، اس لئے بیرونی دنیا کے

بدلتے حالات سے بے خبر رند مشربی، آزردہ روی اور عیش کوشی میں منہمک رہے، شادی کے سلسلے میں دلی آئے، تو ان کے سارے خواب بکھر گئے، دلی میں تہذیب وشائستگی کی اقدار پراگندگی کی حالت میں تھیں، معاشرے میں تکلف تصنع، رسوم ظاہری اور روایت پرستی عام تھی، انانیت کے گہرے احساس کے باوجود ان کی وہ قدر افزائی نہ ہو سکی، جس کے وہ حقدار اور متمنی تھے۔ ذوق استاد شہ تھے، اور غالب کو اپنی آبرو کے تحفظ کی فکر دامنگیر تھی، مالی دشواریاں اتنی سخت تھیں کہ روزمرہ کی ضروریات کی کفالت بھی ممکن نہ تھی، انہیں بہت جلد محسوس ہوا کہ سلطنت مغلیہ کا ستارۂ اقبال ڈوب رہا ہے۔ اور ایک بدیسی قوم ایک نئی جارح اور تاریخی قوت کے طور پر ملک کے سیاہ وسپید کی مالک بن رہی ہے، اس مرحلے پر انہوں نے جذباتیت سے کنارہ کش ہو کر سیاسی تبدیلی کی ناگزیریت کو تسلیم کیا، اس کا ثبوت سرسید کی آئین اکبری پر ان کی تقریظ سے ملتا ہے، جس میں انہوں نے ماضی کی روایات سے برگشتگی کا اعلان کیا، اور انگریزوں کی ''دادودانش'' کی ستائش کی:

صاحبان انگلستاں رانگر شیوہ و انداز ایناں رانگر
تاچہ آئیں ہا پدید آوردہ اند آنچہ ہرگز کس نہ دید آوردہ اند
داد و دانش رابہم پیوستہ اند ہند را صد گونہ آئیں بستہ اند

تاہم بدلتے حالات ان کی یہ ذہنی مفاہمت اتنی یک رخی اور واضح نہیں، جتنا کہ یہ دکھائی دے رہی ہے، حقیقت یہ ہے کہ ان کے رویّے کی یہ تبدیلی ان کے دل ودماغ میں کھلبلی پیدا کرنے

والی غیر معمولی پیچیدگیوں سے مربوط ہے، جن کے محرکات تاریخی، سیاسی اور تہذیبی انتشار اور تضاد میں مضمر ہیں، آبائی طور پر امارت اور خاندانی وجاہت کے گہرے احساس اور بچپن میں عیش پرستانہ احول میں پرورش کی بنا پر ان کی شخصیت کی جڑیں ماضیت کی آن بان میں پیوست ہیں، لیکن وہ حال کے پرآشوب حالات سے باخبر ہیں، ساتھ ہی ساتھ ان کی نظر مستقبل کے نادیدہ امکانات پر بھی ہے، فکرونظر کی یہ وسعت پذیری ان کی ہمہ گیر شخصیت کی دلیل ہے۔ انہوں نے تاریخی قوتوں کی عمل آوری پر نظر رکھی، تاہم ان کا تاریخی شعور محض ایک مورخ کا شعور نہیں جو گزرے ہوئے حالات و واقعات کی ترتیب وتدوین سے علاقہ رکھتا ہے، اس کے برعکس، یہ ایک فنکار کی فعال تخلیقی حسیت ہے، جو فی نفسہٖ موجود حقائق کے بجائے ان دوررس تشکیلی اثرات کی باز آفرینی کرتی ہے، جو داخلی شخصیت پر نقش ہوتے ہیں، اس لئے ان کے کلام میں تاریخی یا عصری حالات کی نشاندہی اگر محض تاریخی نقطۂ نظر سے کی جائے، تو وہ لاحاصل ہوگی، یہ درست ہے کہ فنکار بھی دیگر ذی شعور لوگوں کی طرح تاریخ کے نشیب وفراز سے گزرتا ہے، لیکن وہ تاریخ رقم نہیں کرتا، بلکہ تاریخی واقعات کے اثر ونفوذ کو داخلی شخصیت کے بسیار گونہ عوامل میں تحلیل کر کے ''محشر خیال'' بن جاتا ہے۔

غالبؔ نے بلاشبہ اپنے عہد کے حقائق کا سامنا کیا، اور ان کی شخصیت گہرے انتشار وابتلا سے واقف ہوئی، لیکن ان کے کلام کے حزینہ عناصر مثلاً ''اے تازہ واردان۔۔۔'' یا ''بازیچۂ اطفال ہے۔۔۔'' کو محض ان کے عہد سے منسوب کرنا یا محض اس کا نتیجہ قرار دینا درست نہیں، فنکار خارجی حالات کی خودکار ترسیلیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا وہ بقول اقبالؔ اپنے زمانے کا مقابلہ

کرتا ہے، اور اپنے زمانے خود خلق کرتا ہے، وہ اپنے عہد کے مکاشفانہ شعور سے داخلی شخصیت میں برپا ہونے والے محشر کو فروغ دیتا ہے، لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے، جب وہ ایک کائناتی بصیرت سے بہرہ ور ہو، جو اسے معاصر حالات کی آگاہی کے ساتھ ساتھ مابعدالطبیعاتی سطح پر زندگی، موت، کائنات اور تباہی کے جیسے ازلی مسائل کی جانب راغب کرتی ہے، غالبؔ بھی ایک ایسے ہی دانشور تخلیق کار ہیں، جو کائناتی بصیرت سے متصف ہیں، انہوں نے معاصر شعور کو کائناتی آگہی کی توسیع و تشدید کا ذریعہ بنایا، یہ کام ایک نابغہ ہی انجام دے سکتا ہے، غالبؔ کے ہمعصر ذوقؔ سے یہ ممکن نہ ہوا، جدید دور میں، خاص کر ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں کتنے شعراء اس میں کامیاب ہوئے؟ غالبؔ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں، جن میں ان کا عصری شعور کائناتی وژن میں تحلیل ہوا ہے۔

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ ، گل نا آشنا

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشت غم میں آہوے صیاد دیدہ ہوں

ہمہ ناامیدی ، ہمہ بدگمانی
میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

باغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

سموم وادی امکاں ز بس جگر تابست
گداز زہرۂ خاکست ہر کجا آبست

ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

محولہ بالا اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالبؔ کے یہاں معاصر شعور فکری اور جذباتی سطح پر ایک حد درجہ کمپلکس اور متضاد Phenomenon کو جنم دیتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں جو تصویر خانہ اُبھرتا ہے، وہ مغل پینٹنگس کی طرح واضح لکیروں، رنگوں اور شبیہوں سے عبارت نہیں، بلکہ مبہم اور پیچیدہ سرائیلی خاکوں کے مماثل ہے، پس ان کے کلام سے ٹھوس تاریخی یا عصری معلومات کی توقع کرنا بے سود ہے۔ یاد رہے کہ غالبؔ نہ مورخ ہیں، نہ فلسفی، نہ صوفی اور نہ معلم اخلاق، وہ شاعر ہیں۔ اور پہلے سے طے کردہ کسی فلسفے، نظریے یا عقیدے کے تحت زندگی اور کائنات کا مطالعہ نہیں کرتے، بلکہ ہر نوع کی ذہنی جکڑ بندیوں کی شکست کر کے پوری ذہنی آزادی کے ساتھ حیات و کائنات کے مظاہر و مسائل سے دست و گریباں ہوتے ہیں، اور اپنے انفرادی ردعمل کا اظہار کرتے

ہیں۔ یہ ردعمل کسی طے کردہ فکری ضابطے کا پابند نہیں، یہ ان کی انفرادی افتادِ طبع کا زائیدہ ہے، غالبؔ حد درجہ تفرد پسند رہے ہیں۔ وہ ایک انفرادی طرزِ حیات کے داعی رہے، اور ذہنی اور تخلیقی طور پر بھی ''دین بزرگاں'' سے منحرف ہوکر اپنے مزاج کے تقاضوں کی پاسداری کرتے رہے یہاں تک کہ ان کے ذہنی اور تخلیقی مظاہر میں بھی انفرادیت کی چھاپ نمایاں ہے۔

زندگی کے بارے میں یہ آزادانہ رویہ ان کے یہاں تجربات کی وسعت اور گوناگونی کو راہ دیتا ہے، اور وہ اردو کے تمام شعراء پر سبقت لے جاتے ہیں، تجربات کی بوقلمونی شیکسپیئر کی طرح ان کی عظمت کیلئے ٹھوس بنیاد فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں قوس قزحی رنگوں کی ایک نادر دنیا آباد ہے، اس دنیا میں انسان بدلتے رنگوں گویا کرداروں اور محیر العقول واقعات کی فراوانی دیکھ کر متحیر ہو جاتا ہے، اور تحیّر تجسس اور انکشاف کے متنوع جذبات سے گزرتا ہے۔ اس ضمن میں آرزو/شکست آرزو/ ایقان/ محرومی، معنویت/لغویت، متانت/ظرافت، جنت/دوزخ، راحت طلبی/ ایذا پسندی، آب/سراب، واقعیت/ التباس، وصل/ وداع اور آگہی/غفلت کی متنوع اور متضاد کیفیات مشتے نمونے از خروارے کے مصداق محض چند مثالیں ہیں، بلاشبہ کلام غالبؔ انسانی تجربات کا وہ غیر مختتم خزانہ ہے، جو قبل التاریخی دور سے لے کر آج تک کے انساں کی ''لوحِ تقدیر'' ہے۔

غالبؔ اپنے دور کی ''رنگارنگ بزم آرائیوں'' کو نقش و نگار طاقِ نسیاں'' دیکھ کر دل گرفتہ ضرور ہوئے، اور ''دیدۂ عبرت نگاہ'' بن گئے، تاہم تہذیبی اداروں کی بے رونقی اور زوال ان کے

نزدیک محض تہذیبی اقدار ومظاہر کی زوال پذیری ہی نہیں، بلکہ تباہی کے کائنات گیرعمل کا حصہ ہے، اِس کی رو سے انسان، فطرت، موت، غم، بڑھاپے اور زوال کی نا قابلِ تسخیر قوتوں سے مستقل آویزشوں میں گرفتار ہوتا ہے۔اور ناگزیر تباہی کا سامنا کرتا ہے، یہ فلسفیانہ اندازِ فکر ہے، جو فلسفے کی کتابوں کے مطالعے سے نہیں بلکہ ''حیرت آبادِ تمنا'' میں وارد ہوکر اپنی واقعیت کا احساس دلاتا ہے، یہ مفکرانہ شعور ''اندیشۂ سود وزیاں'' سے بالاتر ہوجاتا ہے۔ اور روزمرہ زندگی کے واقعات کو بھی ایک نئی روشنی میں پرکھتا ہے۔اور فنکار پر پیدائش، موت، کائنات، غم ومسرت اور روابط واقدار کی معنویت یا عدم معنویت منکشف کرتا ہے، غالبؔ نے ایسا ہی کیا، انہوں نے غدر کے بعض شعراء کی طرح وقتی شہر آشوب نہیں لکھے، وہ آشوب آگہی سے متصادم رہے۔ یہی وہ مفکرانہ رویہ ہے، جو غالبؔ کو جدید ذہن کے قریب کرتا ہے۔

موجودہ صدی میں سائنسی علوم اور جدید انکشافات نے طلسم کائنات کی پردہ کشائی کے عمل کو تیز کیا ہے۔مختلف علوم جدیدہ مثلاً بشریات، نفسیات، طبیعات اور فلسفہ کی مدد سے کائنات کی غالب قوتوں کے مقابلے میں انسان کی اصل حیثیت نمایاں ہورہی ہے۔اور فکرو آگہی روایتی حد بندیوں سے نکل کر جدیدیت کی کشادگی سے ہمکنار ہورہی ہے،اس رویے کے فروغ کے نتیجے میں حیات وکائنات کے بارے میں پرانے معتقدات ماضی کا حصہ بنتے جارہے ہیں۔اوران کی تفہیم جدید حسیت کے مطابق کی جارہی ہے یہ ایک فقید المثال ذہنی انقلاب ہے، جس سے موجودہ دور کا فنکار گزر رہا ہے۔تاہم گذشتہ ادوار میں جو فنکار اس ذہنی رویّے کے موید رہے ہیں، وہ زمانی بُعد

کے باوجود جدید ذہن کیلئے معنویت رکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ غالبؔ شناسی کی جانب بھرپور توجہ دی جارہی ہے۔اور میر تقی میر کی احیا کا کام بھی تیزی سے جاری ہے۔

غالبؔ کی 'دیدہ وری' کا ثبوت یہ ہے کہ وہ انیسویں صدی ہی میں شعور کے اس خواب شکن انقلاب سے گزر چکے ہیں، جو اقدار شکنی، اخلاقی پامالی اور تشدد پرستی کے ہولناک مناظر کی بنا پر موجودہ فنکار کی تقدیر ہے۔موجودہ فنکار معاشرتی طور پر عالمگیر جنگوں مادیت پرستی، بے چہرگی اور تہذیبی بحران سے آشنا ہے،اور فکری سطح پر وہ انسانی زندگی کی اصل اور غایت کے چکرا دینے والے سوالات سے متحارب ہے۔غالبؔ مغربی تہذیب کے ابتدائی آثار و قرائن سے ہی بخوبی اندازہ لگا چکے تھے کہ روایتی معاشرہ انتشار کی زد میں ہے اور اس کے ساتھ ہی روایتی آداب و اقدار اور خیالات و معتقدات بھی تباہی کی لپیٹ میں ہیں۔

ہے موجزن اک قلزمِ خوں، کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

مستعدِ قتل یک عالم ہے جلادِ فلک
کہکشاں موجِ شفق میں تیغِ خوں آشام ہے

نتیجتاً ان کی فکری تگ و تاز بالآخر انسان کی مظلومیت اور بیچارگی ہی پر مرتکز ہوتی ہے۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کیلئے

برگشتگی کا یہ رویہ کسی منضبط یا طے کردہ فلسفیانہ نظریے سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا، یہ کم و بیش عقلی امکانات کے باوجود ان کی جبلی خصائص سے متعلق ہے، یہی وجہ ہے کہ نظریاتی کٹر پن اور انجماد سے دور ہے۔ یہ جبلی اور احتساسی کیفیات سے زیادہ مربوط ہے، اس لئے زندگی اور فطرت کے جمالیاتی وجود کا معترف ہے۔ اور زندگی کے لامحدود امکانات سے صرف نظر نہیں کرتا، غالبؔ ایک جانب زندگی کی لایعنیت کی اتنی پر زور وکالت کرتے ہیں کہ دنیا کو ''بازیچۂ اطفال'' قرار دیتے ہیں۔ اور ''دانا و نادان'' پر خندہ زن ہو جاتے ہیں، تاہم دوسری طرف ''ہوس کے نشاط کار'' کے قائل ہیں، وہ تمنا کے آگے دشت امکاں کو ایک نقش پا قرار دیتے ہیں، انہیں تیرہ شبی میں ''مژدۂ صبح'' ملتا ہے۔

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا ہے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند وز خورشید نشانم دادند

متذکرہ بالا اشعار سے مترشح ہوتا ہے کہ غالبؔ اپنے جبلی وجود کے تقاضوں سے باخبر ہیں۔ یہ تقاضے انسان کو یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ فنا پذیر ہے، سرگرم جستجو رکھتے ہیں، مختلف فکری شعبوں مثلاً مذہبیات، تصوف، فلسفہ، نفسیات اور طبیعات نے بھی اس کی توثیق کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید دور میں وجودیت کے علمبرداروں نے جہاں نفی ذات پر زور دیا ہے، وہاں اثبات وجود کی وکالت بھی کی گئی ہے، حقیقت یہ ہے کہ زندگی کسی رویّے، عقیدے یا نظریے کی پابندی قبول نہیں کرتی۔ یہ کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے۔ غالبؔ کو یہ ادراک حاصل ہے، اور اسی بنا پر وہ جدید شعور کے پیش رو قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے اپنے اشعار میں آشوب آگہی، جمالیاتی بوقلمونی، اور تخیلی کردار و واقعہ

سے ایک طلسمی آئینہ خانہ خلق کیا ہے جو قاری کو بیخود و وارفتہ و حیران کر دیتا ہے۔

آئنہ خانہ ہے صحن چمنستاں یکسر
بسکہ ہیں بیخود و وارفتہ و حیراں دم صبح

شاعر اپنے حیرت انگیز تجربات کے اظہار کے لئے الفاظ کے میڈیم سے کام لیتا ہے لیکن مروجہ لسانی اظہار اس کے لئے ایک چیلنج بن جاتا ہے۔ روایتی زبان بالعموم کثرت استعمال سے کلیشے میں بدل جاتی ہے۔ اور ترسیلیت کے امکانات کی تجدید کرتی ہے، اس لئے ایک بڑے شاعر کو مروجہ لسانی ڈھانچے کی شکست کر کے ایک نئے لسانی نظام کو واضع کرنا پڑتا ہے۔ غالبؔ نے بھی ایسا ہی

کیا، ان کی شعری لسانیات کی منفرد خوبی یہ ہے کہ یہ اردو زبان کی خلقی قوتوں کو بروے کار لاتی ہے۔ یہ دراصل زبان کے لسانی رموز کی دریافت کا عمل ہے، اس عمل میں غالبؔ نے اردو زبان کی تقدیر بدل دی۔ انہوں نے لفظ کی مخفی توانائی کا انکشاف کیا وہ نہ صرف مفرد لفظ کے متعدد حسی اور معنوی امکانات کو اُجاگر کرتے ہیں بلکہ ترکیب سازی سے بھی زبان کی نئی تشکیلات کا کام انجام دیتے ہیں۔

گوہر ز بحر خیزد و معنی ز فکر ژرف
بر ما خراج طبع روانے نہادۂ

☆☆☆☆☆

غالبؔ کی فارسی غزل کا ایک شعر

غالبؔ نے اپنے فارسی کلام کو ''نقش ہائے رنگ رنگ'' سے تعبیر کیا ہے، اور ایسا کرتے ہوئے اپنے فارسی کلام کی نوعیت اور وقعت کی جانب اہم اشارہ کیا ہے، فارسی میں ''نقش ہائے رنگ رنگ'' کا مشاہدہ کرنے کی دعوت دینا اُن کے مخصوص شعری رویّے کو واضح کرتا ہے، وہ یہ نہیں کہتے کہ اُن کا فارسی کلام فکر و خیال کی بلندی یا رنگا رنگی کا مظہر ہے، اور اسی بنا پر لائق مشاہدہ ہے، اس کے برعکس، وہ نقش ہائے رنگ رنگ، کے بصری پیکر کو کلیدی اہمیت دیتے ہیں، اور اسی کے حوالے سے اپنی شاعری کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں۔ وہ اپنے شعری عمل میں موضوعیت یا مقصدیت کو کالعدم کر کے حسیاتی پیکروں (نقش ہائے رنگ رنگ) کے ترکیبی حسن کو اصلِ فن قرار دیتے ہیں، اور اپنے فنی شعور کی پختگی کا ثبوت دیتے ہیں، عالمی شاعری خاص کر انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے طلوع ہونے پر پیکریت کو جو فروغ ملا، اس کی وکالت غالبؔ نے انیسویں صدی ہی میں کی تھی، اور پھر اردو اور فارسی شاعری میں پیکر تراشی کے متنوع اور فراواں نمونے پیش کئے، اس لئے غالبؔ کو پیکریت کا اوّلین رمز شناس اور علمبردار قرار دینا درست ہوگا۔

انہوں نے فارسی میں مختلف مروجہ اصناف مثلاً قطعہ، مخمس، ترکیب بند، مثنوی، رباعی اور

غزل پر طبع آزمائی کی ہے، انھوں نے فارسی سے غیر معمولی طبعی مناسبت کا ثبوت دیا ہے، اور اسے اپنے گوناگوں تجربات کے لسانی اظہار کے موثر وسیلے کے طور پر برتا ہے، جہاں تک غزل کا تعلق ہے ،کلیات غالبؔ میں اس نے خاصی جگہ گھیری ہے، تاہم نہ صرف کمیت بلکہ کیفیت کے لحاظ سے بھی ''نقش ہائے رنگ رنگ'' کا اطلاق بالتخصیص اُن کی غزل پر ہوتا ہے، اُنھوں نے فارسی میں سینکڑوں غزلیں لکھی ہیں، جو ہزاروں اشعار پر مشتمل ہیں، ان اشعار میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے، جو تخلیقی آب ورنگ سے مالامال ہیں، اور پیکریت کے زندہ نمونے ہیں، یہ اشعار غالبؔ کے تخلیقی ذہن کی زرخیزی، تحرک اور جمالیاتی آب وتاب کا پتہ دیتے ہیں، اُردو غزلیات کے ساتھ ساتھ جب اُن کی فارسی غزلوں کے انبار پر نظر پڑتی ہے، تو اُن کے نابغۂ روزگار ہونے پر مہر تصدیق ثبت ہوتی ہے، اور شاعری، تہذیب اور جمالیات کے مظاہر کے حوالے سے اُن کے تخلیقی کارنامے دوام حاصل کرتے ہیں۔

آج کی صحبت میں ہم غالبؔ کی فارسی غزل کے ایک شعر پر توجہ مرکوز کریں گے، اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ اس شعر کی تخلیقی نوعیت اور وقعت کیا ہے، شعر یہ ہے:

سموم وادئ امکان ز بس جگر تابست
گداز زہرہ خاکست ہر کجا آبست

قبل اس کے اس شعر کے تخلیقی تجربے کی تفہیم و تحسین کے لئے اس کے لسانی وجود کو مس کیا جائے، شاعری کے تخلیقی عمل کے بارے میں یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ایک بڑا شاعر اوّل و آخر ایک تخلیق کار ہوتا

ہے، اس کی شخصیت میں تخلیقیت کے ذخائر پنہاں ہوتے ہیں، وہ نہ صرف اپنے عصر بلکہ تاریخی اور ماقبل التاریخی ادوار کے تجربات و واقعات کو شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنی شخصیت میں جذب کرتا ہے، اور پھر تخلیقی ارتکاز میں اِن کے ربط پذیر اثرات کو مترنم اور ناگزیر لسانی پیرائے میں منتقل کرتا ہے، نتیجے میں اس کے اشعار لفظ و پیکر کے تلازمی اور علامتی امکانات پر محیط، اَن دیکھے وقوعات کو خلق کرتے ہیں، جو جمالیاتی تجسّس اور تحیّر کو راہ دیتے ہیں، غالبؔ کا تخلیقی عمل بعینہ اسی عمل کے مماثل ہے، اور اسی بنا پر عالمی شاعری میں اُن کی عظمت مسلّم ہو جاتی ہے۔

نفس گداختگی ہائے شوق را نازم
چہ شمع ہائے بسرا پردۂ بیانم سوخت

آیئے، اب غالبؔ کے متذکرہ بالا شعر کا سامنا کریں، اور اس کی اسراری دنیا میں باریابی کا راستہ تلاش کریں، اس کی صورت یہ ہے کہ شعری آداب کی آگہی کے ساتھ شعر کی لسانی ساخت کا تجزیہ کیا جائے، شعر پڑھ کر فوری طور پر ایک فرضی شعری کردار، جو شاعر کا نمائندہ بھی ہو سکتا ہے، سامنے آتا ہے، وہ اِپنے مخصوص گمبھیر لہجے میں اپنی آنکھوں دیکھے، اور اپنے اوپر گذرے ہوئے تجربے کا انکشاف کرتا ہے، وہ اکیلے میں بات نہیں کرتا، بلکہ کسی فرد یا جماعت سے مخاطب ہے، یہ فرد یا افراد اپنے گوہر مقصود کے حصول کیلئے وادی امکان کی جانب رُخ کرتے ہیں، لیکن وہ اس وادی کے آب و ہوا سے نابلد ہیں، اُن کے استفسار پر شعری کردار وادئ امکاں، جس کی وہ خود سیاحت کر کے آیا ہے، کے ہلاکت آفریں موسم کا ذکر کرتا ہے، وہ وادئ امکاں کے نادیدہ مضمرات کے بارے میں

کچھ نہیں کہتا، جن کی تلاش و یافت کیلیۓ اُس نے خود بھی رختِ سفر باندھا تھا، وہ پہلی ہی سانس میں ذکر کرتا ہے، تو اس ''سموم'' کا جو ''زبس جگر تاب'' ہے۔ اس مصرعے میں سموم، وادیٔ امکاں اور جگر تاب کے حسیاتی پیکر شعری صورتِ حال کو اُجاگر کرتے ہیں، سموم یعنی زہریلی ہوا، مصرعے کا پہلا ہی لفظ ہے، گویا وادی کے سفر کے دوران جن موانع کا سامنا کرنا پڑا، اُن میں سموم سب سے زیادہ کٹھن رہا ہے، پوری وادی سموم کے رحم و کرم پر ہے، اس میں سموم ہی کی عمل داری ہے، اور سموم ہی تباہی پر تلی ہوئی ہے، جہاں تک وادیٔ امکاں کا تعلق ہے، یہ تلازمی شدّت سے معمور ہے، یہ امکانات اور مضمرات کی سر سبز و شاداب وادی ہے، اسی لئے شعری کردار اس میں وارد ہوا ہے، اور دیگر متجسس لوگوں کے لئے بھی باعثِ کشش ہے، سموم وادیٔ امکان، کی ترکیب متضاد عناصر کی تطبیق کا عمدہ نمونہ ہے، جو شاعر کے پیچیدہ شعور کا مظہر ہے، اس ترکیب سے ظاہر ہوتا ہے کہ وادیٔ امکان میں معطّر ٹھنڈی ہوا کے بجائے گرم ہوا 'زبس جگر تاب' ہے۔ زبس کا مطلب ہے ازبس یعنی نہایت، حد درجہ، جگر تاب کا مطلب ہے، جگر کو جلانے والا، پس، شعری کردار اپنے مخاطبین کو متنبہ کرتا ہے کہ وادیٔ امکاں کی سموم حد درجہ جگر سوز ہے، اور اس کی حدّت کا اندازہ کرنے کے لئے دوسرے مصرعے یعنی ''گداز زہرہ خاکست بر کجا آبست'' میں انکشاف کرتا ہے کہ اس وادی میں جہاں کہیں پانی نظر آتا ہے، وہ پانی نہیں ہے، بلکہ گرمی سے خاک کا زہرہ یعنی پِتّا پگھل کر پانی ہو گیا ہے، یوں اشارتاً یہ بات کہی گئی ہے کہ جسے وہ وادی سمجھ رہے ہیں، وہ وادی نہیں ہے، اس لئے کہ اس میں کہیں پانی نہیں ہے، اس لئے لازماً سر سبزی اور شادابی سے محروم ہے، یہ گویا ایک تپتا ہوا قطعۂ خاک ہے جس کا زہرہ پگھل کر آب ہوا ہے، یہ کہہ کر شعری کردار خاموش ہو جاتا ہے، اور اس کے لہجے کی انتہا ہی گونج ڈوب جاتی

ہے۔

شعر کے لسانی برتاؤ کے اس تجزیے سے آنکھوں کے سامنے ایک نادر وادی اُبھرتی ہے، جو سراسر تخیل زاد ہے، یہ کام غالبؔ نے شعری کردار تخاطب، مخاطبین، انتباہی لہجے، تجسیم، داستانویت تلازمی سحر اور حسیاتی کیفیات کی مدد سے انجام دیا ہے۔

جیسا کہ ذکر ہوا، وادی کی یہ تصویر سراسر تخیلی ہے، یہ گردوپیش کی عامۃ الورود حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، ایک بڑے شاعر کی اہمیت اس بات میں مضمر ہوتی ہے کہ وہ حقیقی زندگی کو تمام و کمال برتنے کے باوجود، تخلیقی عمل میں اس کا مرہون منت نہیں ہوتا، وہ حقیقی زندگی سے ایک مقناطیسی کشش کے تحت اس کے جوہر کو اپنی طرف کھینچتا ہے، اور باقی سب کچھ اس کیلئے نچوڑے ہوئے لیموں کی طرح بے مصرف ہو کے رہ جاتا ہے، جو چیز اس کیلئے معنویت رکھتی ہے، وہ حسیاتی پیکروں کا وہ ترکیبی انجذاب ہے، جو تخیلی سطح پر واقع ہوتا ہے، اور نا آفریدہ جہانوں کی تخلیق کا موجب بنتا ہے۔

زیرِ مطالعہ شعر میں جو نادیدہ وادی اُبھرتی ہے، وہ حقیقی وادیوں سے کوئی مماثلت نہیں رکھتی، یہ وادیٔ امکاں ہے، وادیٔ موجود نہیں، یہ اہلِ طلب کیلئے باعث کشش ہے، لیکن شاعر انکشاف کرتا ہے، کہ اس وادی میں وارد ہونا جان جوکھوں میں ڈالنے کے مترادف ہے، غالبؔ نے اس اکتشافی صورتِ حال کو چند حسیاتی پیکروں سے یقیں آفریں بنایا ہے، اور قاری پورے تجربے میں شریک ہو جاتا ہے۔

شعر کے تخیلی تجربے کو محسوس کرنے کے بعد یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ زندگی سے اس کی کیا

معنویت ہے، اس ضمن میں یہ کہنا مناسب ہے کہ شعر اپنے لفظ و پیکر کے اجتماع سے ایک غیر معمولی اور
جاذب نظر تخیلی صورتِ حال کو خلق کرتا ہے، تو اس کی تخلیقیت کے تقاضے کماحقہٗ پورے ہوتے ہیں
شاعر کا کام کسی مقصد یا نظریے کی تشریح و تبلیغ نہیں، اور نہ ہی قاری کو شاعر سے ایسی کوئی توقع رکھنا
درست ہے، شاعر اوّل تا آخر تخلیق کار ہے، ایک ساحر، جو لفظ و پیکر کے اعجاز سے متنوع تو ہمات
عدم سے وجود میں لاتا ہے، اور قاری کیلئے تحیّر اور تفکّر کی راہیں کھول دیتا ہے، جہاں تک اس شعر کا
تعلق ہے، غالبؔ نے سموم، وادی، جگر تاب، گداز، زہرہ، خاک اور آب کے پیکروں کی مدد سے
ایک اجنبی دنیا خلق کی ہے، اور اپنی تخلیقی کارگزاری کا حق ادا کیا ہے۔

رہا یہ سوال کہ اس شعر کی زندگی سے کیا معنویت ہے، تو اس ضمن میں یہ کہنا لازمی ہوگا کہ یہ
اعلیٰ پایے کی شاعری کے مانند، زندگی ہی سے اخذ نمو کرتا ہے، اور زندگی ہی کو باثروت بناتا ہے۔
غالبؔ نے اپنے دور میں غیر معمولی سیاسی زوال کے نتیجے میں معاشرتی اور تہذیبی ابتری کو دیکھا، اور
فکری لحاظ سے وہ زندگی، حسن اور کائنات کی فنا انجامی، اور فرد کی تنہائی اور گم گشتگی سے گہرے طور پر
متاثر ہوا، وہ آشوب آگہی سے گذرے، جس کا اظہار اُن کی شاعری میں ہوا ہے، انہیں بنیادی طور پر
موت اور تباہی کی جابر قوتوں کے سامنے انسان کی فطری طلب کی لاحاصلی کے دکھ کا سامنا تھا، کیا
زیرِ نظر شعر غالبؔ کے اس دکھ کا غماز نہیں؟

غالبؔ فن کے رمز شناس ہیں، اسی لئے وہ ''اشارت'' کے دل دادہ ہیں، کہتے ہیں ؎

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد
محرم آنست کہ رہ جز بہ اشارت نرود

انہوں نے زیرِ نظر شعر میں تشبیہاتی اور استعاراتی انداز کو تج کر خالص علامت کاری سے کام لیا ہے۔ یہاں تک کہ ایک خود مکتفی علامتی دُنیا وجود میں آ گئی ہے، جو متعدد معنوی امکانات سے معمور ہے، یہ ممکن نہیں ہے کہ اس کے تمام معنوی امکانات کو بروئے کار لایا جائے، تاہم اس کے علامتی پیکر یعنی وادیٔ امکان کو لیجئے تو شعر کے سیاق میں اس کے چند در چند معانی مثلاً بقا، تعمیر، اقدار، تہذیب، آرٹ، تخلیق، منصب، جاہ کی جانب توجہ مبذول ہوتی ہے، بعینہٖ شعر کے دیگر پیکر بھی مختلف معانی پر حاوی ہیں۔ رہا شعر کا کلی وجود، سو وہ کئی معانی مثلاً التباس، دریافت، بے گانگی، لا حاصلی اور حیریت پر محیط ہے۔

شعر کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ اس کے پیکر میں سموم، وادی، جگر تاب، گداز، زہرہ، خاک اور آب بیک وقت بصری، سمعی، شامی اور حرارتی حسیات کی تشفی کرتے ہیں، اسی طرح سے شعر جو انکشاف اور تحیّر سے برومند نظر آتا ہے، ایک مکمل جمالیاتی تجربہ بن جاتا ہے۔

☆☆☆☆☆

غالبؔ کا متصوفانہ رویہ

غالبؔ کے زمانے تک تصوف کو مشرقی شاعری اور فکر میں خود شناسی اور خدا شناسی کے علاوہ مابعد الطبیعاتی آ گہی کے ضمن میں قدر اول کی حیثیت حاصل تھی ۔ قدیم دور میں ایران خاص طور پر متصوفانہ سرگرمیوں کا مرکز تھا اور پھر ہندوستان بھی تصوف کا گہوارہ بنا رہا' اور اہل نظر و فکر کے لئے ایک فطری اور روحانی ادارے کی حیثیت رکھتا تھا۔ صوفیاء مختلف وقتوں میں تصوف کے موضوع پر متعدد کتب و رسائل قلمبند کرتے رہے۔ کلاسکی دور کے اردو شعراء کائنات اور خالق کائنات کے بارے میں اپنے فکری استفسارات کے جوابات تصوف ہی میں ڈھونڈتے رہے۔ غالبؔ کا ذہن چونکہ ہمہ گیر اور متجسسانہ تھا اس لئے کائناتی سوالوں سے متحارب ہوتے وقت وہ شخصی آ گہی کے ساتھ ساتھ متصوفانہ تصورات سے بھی کام لیتے رہے، تصوف پر بعض کتب و رسائل کے مطالعہ کے علاوہ وہ اپنے ہمعصر مولانا فضل حق خیر آبادی' جو تصوف میں وحدۃ الوجود کے نظرئے کے قائل تھے، سے بھی کسب فیض کرتے رہے۔ غالبؔ نے اپنی مختلف نثری تحریروں میں تصوف کے رموز و غوامض سے اپنی گہری واقفیت کا ثبوت دیا ہے، اور انہوں نے شاعری میں بھی مسائل تصوف کو پیش کرنے کا دعویٰ کیا ہے۔
مولانا حالیؔ ''یادگار غالبؔ'' میں لکھتے ہیں:

''سچ پوچھئے تو انہیں متصوفانہ خیالات نے مرزا کو نہ صرف اپنے
ہمعصروں میں بلکہ بارہویں اور تیرہویں صدی کے تمام شعراء
میں ممتاز بنا دیا تھا۔''

غالبؔ کے متصوفانہ خیالات پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ابن عربی کے وحدۃ الوجودی نظرئے سے متاثر تھے' جسکی رو سے خالق مطلق کی ہستی ازلی ہے، اور کائنات اس کا سایۂ موہوم ہے۔ اور پابند فنا ہے۔ ویدانت کے نظرے کے مطابق بھی عالم فریب نظر ہے۔ غالبؔ کے یہاں وحدت الوجود کے ساتھ ساتھ ویدانت کے نظرے کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ وہ ''عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے'' کے نظرئے کے قائل تھے ان کے نزدیک حقیقت مایا تھی۔ تاہم ان کے کئی اشعار میں شیخ احمد سرہندی 'مجدد الف ثانی' کے وحدت الشہود کے نظریے، جسکی رو سے عالم کثرت بھی وحدت حق کا مظہر ہے کی نشاندہی کی جاسکتی ہے اسکی رو سے'' دہر کو جلوۂ یکتائی معشوق'' قرار دیتے ہیں۔ اس طرح سے ان کے یہاں تصوف کے دونوں نظریات کی کارفرمائی ملتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ غالبؔ شاعر بھی ہے اور صوفی بھی۔ وہ عملاً صوفی نہ سہی لیکن نظریاتی اعتبار سے ان کے صوفیانہ عقائد سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم ادب کی دنیا میں وہ اول تا آخر شاعر ہی رہتے ہیں۔ اور اگر ان کی شخصیت کے مختلف ابعاد یا ان کے نظریات ومعتقدات کی تحقیق و تعین کرنا ہی مقصود ہو تو وہ بھی ان کی شاعرانہ حیثیت کے وسیلے سے ہی کرنا ہوگا۔ شعر میں شاعر کے نظریات ومعتقدات جگہ پاسکتے ہیں جس طرح اس کی شخصیت کے دیگر ترکیبی عناصر مثلاً اسکے جذبات یا جمالیاتی احساس کی سمائی ہوسکتی ہے۔ لیکن شعر محض اسکے نظریات ومعتقدات کا اور نہ ہی محض اسکے جذبات و جمالیاتی

احساس کا اظہار ہے، شعر تخلیقیت کی مقناطیسی کشش سے شخصیت کی جملہ ترکیبی قوتوں کی روح کو [quintessence] اپنے اندر جذب کرتا ہے، اور اپنی تکمیلی صورت میں شخصیت کے کسی ایک عنصر سے مختص ہو کر نہیں رہ جاتا' بلکہ جملہ عناصر کے امتزاجی عمل کے نتیجے میں لسانی سطح پر قطعی اجنبی اور نادر صورت اختیار کرتا ہے۔ لہٰذا' غالبؔ کی شاعری میں بعض اشعار کو نشان زد کر کے یہ جتلانا کہ ان میں متصوفانہ یا مابعد الطبیعاتی یا دوسرے اشعار میں ان کی شخصیت کے دیگر عناصر مثلاً رومانیت ،حسن و عشق یا آشوب زمانہ کی نشاندہی کرنا شعر کی ماہیت سے عدم واقفیت کا ثبوت دیتا ہے۔

میں اس امر کا اعادہ کر رہا ہوں کہ شاعر کسی ذہنی، فکری یا جذباتی رویے یا عقیدے کا شعوری اظہار نہیں کرتا۔ اگر وہ ایسا کرے تو وہ اپنی شاعری کو کلام منظوم کا پلندا بنانے کے غیر تخلیقی عمل کا مرتکب ہوگا۔ ہاں اسے اپنے رویوں یا معتقدات کا تخلیقی پیرائے میں اظہار کرنے سے کوئی چیز مانع نہیں ہو سکتی۔ ایسا کرتے ہوئے وہ اپنی داخلی شخصیت کی جملہ قوتوں کو انگیخت کرتا ہے۔ اور پھر شعر سے جو شخصیت نمود کرتی ہے وہ ماورائے شخصیت ہوتی ہے۔ پس' غالبؔ کے یہاں ان کے متصوفانہ نظرے کی شناخت کا مسئلہ اتنا آسان نہیں جتنا یہ دکھائی دیتا ہے اسکی نشاندہی اسی قدر دشوار ہے جتنا کہ ان کے دیگر سماجی ثقافتی یا وجودی رویوں کے نشاندہی کرنا دقت طلب ہے۔ نقادوں نے جس طرح قدیم و جدید شاعری کو متعینہ موضوعات و مضامین کی ترجمانی کا شعوری فریضہ سونپ دیا ہے اور پھر موضوعات کی تقسیم کو روبہ عمل لایا ہے اس سے ان کا کام سہل تو ہو گیا ہے مگر شعر کی قدر رنجی دشوار تر ہو گئی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس نوع کی تنقید سے شعر فہمی کے اصولوں کی نفی ہو گئی ہے۔ کچھ ایسا ہی سلوک غالبؔ کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے۔ ان کے جن اشعار کو بطور اقتباسات کے ان کے ساتھ متصوفانہ خیالات کی ترجمانی کے لئے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ ان کو واضح طور پر موضوعیت کی ترسیلیت کا ذریعہ

قرار دیا گیا ہے۔ اور اس طرح سے ان اشعار کی تخلیقی حیثیت کو پس پشت ڈالا گیا ہے۔ اگر غالبؔ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے انکی شاعرانہ حیثیت کو اولیت درجہ تفویض کرنا تنقیدی اصولوں کا تقاضا ہے تو ان کے متصوفانہ اشعار یا عشقیہ اشعار کی بھی سب سے پہلے تخلیقی حیثیت کو دریافت کرنا لازمی ہے۔ اس کے بعد ہی اسکے موضوعی یا معنیاتی پہلو سے متعارض ہونے کا مرحلہ آئے گا۔ لیکن مروجہ تنقید یہ طریقہ کار روا نہیں رکھتی۔ مثال کے طور پر غالبؔ کے اس شعر

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

کی بالعموم متصوفانہ تعبیر کی گئی ہے اور یہ کہا گیا ہے کہ غالبؔ نے اس شعر میں کائنات کے مسلسل طور پر خوب سے خوب تر ہونے کے متصوفانہ نظریے کو پیش کیا ہے، یا میکش اکبر آبادی کے الفاظ میں ''غالبؔ ابن عربی کے تجدد امثال کی ترجمانی فرما رہے ہیں اور اس کے قائل ہیں کہ یہ عالم ہر آن فیضان وجود حاصل کر رہا ہے'' حالانکہ بہ نظر تعمق دیکھا جائے تو شعر میں جو صورت حال ابھرتی ہے وہ اس کے الٹ ہے۔ قبل اس کے کہ اس کی وضاحت کی جائے یہ کہنا ضروری ہے کہ نقادوں نے اس شعر کو وحدت الوجودی تصور کا ترجمان قرار دے کر اسکے ساتھ زیادتی کا ارتکاب کیا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنے سے شعری حیثیت مضروب ہو گئی ہے۔

ہماری کوشش یہ ہونی چاہے کہ اسکی شعری حیثیت کی دید و یافت کی جائے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شعر کے وجودی استناد سے رابطہ قائم کیا جائے۔ اور اس پر کوئی خارجی خیال یا نظریہ نہ لادا جائے چنانچہ شعر میں شعری کردار اپنی آنکھوں دیکھی صورت حال کو متجسس اور سوالیہ مخاطبین کے

گوش گزار کررہا ہے۔ جس غیر معمولی صورت حال کا وہ مشاہدہ کرکے آیا ہے اور جس سے وہ مخاطبیں کو مطلع کررہا ہے۔ وہ متکلم اور مخاطبیں دونوں کی تخصیص کو قائم کرتی ہے۔ یہ لوگ اہل نظر ہیں یا اہل طریقت اور مشاہدان کو مطلع کررہا ہے کہ جس معشوقہ یا حسینہ کے بارے میں وہ اپنی معلومات بیان کرنے جارہے ہیں وہ اسکی خواہش کے باوجود اس پر جلوہ بار نہیں ہوئی کیونکہ وہ ابھی تک آرائش جمال میں منہمک ہے اور وہ آرائش جمال کرتی بھی ہے تو نقاب کے اندر رہ کر۔ یعنی وہ نقاب میں مستور ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نقاب کے اندر اس نے اپنے پیش نظر آئینہ رکھا ہے۔ جس میں دیکھکر اپنے چہرے کا بناو سنگھار کررہی ہے۔ وہ پوری توجہ اور محویت سے آرائش جمال کررہی ہے۔ اسی لئے آئینہ نقاب میں 'دائم' ہے۔ وہ ہمہ وقت اسی عمل میں مصروف ہے۔ ظاہر ہے وہ آرائش حسن کی تکمیلیت کی خواہاں ہے اور یہ عمل ابھی تک جاری ہے۔ یہ کہہ کر متکلم خاموش ہوجاتا ہے اور خاموشی کا وقفہ مشتاقانِ جلوہ کے لئے انتظاریہ کا وقفہ بن جاتا ہے۔

یہ ہے وہ تخیلی صورت حال جو شعر کے لسانی عمل سے نمود کرتی ہے ظاہر ہے کہ اگر اس صورت حال سے کسی مضمون یا عقیدے کی کشید کی جائے تو وہ ہرگز وہ نہیں ہوسکتا جس کا اعادہ اس شعر کے ضمن میں غالبیاتی تنقید میں ہوتا رہا ہے۔ یعنی بقول میکش اکبر آبادی ''ہر آن فیضان وجود'' کے معنی کی کشید، اگر متصوفانہ معنی یابی ہی پر اصرار کرنا مقصود ہے تو اس کے معنی یہ ہونگے کہ خالق کائنات اپنی تمام جلوہ سامانیوں اور حسن آفرینیوں کے ساتھ ابھی تک پردے میں ہے اور اس کا ظہور نہیں ہوا ہے کیونکہ وہ آرائش جمال سے ابھی فارغ نہیں ہوا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ غالبؔ کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں تصوف نے اپنا حصہ ادا کیا ہے۔

چنانچہ ان کے کئی اشعار میں ان کے صوفیانہ رویے کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ بات کو آگے بڑھانے سے قبل اس غلط فہمی کو دور کرنا مناسب ہوگا جو بعض نقادوں نے ان کے صوفیانہ خیالات کے بارے میں عام کی ہے۔ یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ غالبؔ ''مسائل تصوف'' کو بیان کرنے کے باوجود عملی صوفی نہیں ہیں۔ اس لئے ان کا تصوف ''برائے شعر گفتن خوب است'' پر منطبق ہوتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جن اشعار میں انہوں نے مسائل تصوف کو پیش کیا ہے وہ روح تصوف سے عاری ہیں۔ اس غلط فہمی کو عام کرنے میں اتفاقاً غالبؔ کی بزلہ سنجی اور سخن طرازی نے بھی راستہ ہموار کیا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے ''آرائش کلام کے لئے کچھ تصوف، کچھ نجوم لگا رکھا ہے'' ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے کہ یہ صوفیانہ اشعار ان کے دل سے نہیں نکلے ہیں بلکہ رسمی طور پر انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کر کے ولی بننے کی کوشش کی ہے''۔

اقتباس بالا میں دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ اول یہ کہ غالبؔ کے صوفیانہ اشعار ان کے دل سے نہیں نکلے ہیں بلکہ رسمی ہیں۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ نقاد موصوف یا تو غالبؔ کی منسکر المزاجی سے دھوکا کھا گئے ہیں یا وہ غالبؔ کے صوفیانہ اشعار کی پرکھ سے عاری ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ کے ایسے اکثر و بیشتر اشعار جن سے صوفیانہ تجربوں کا استنباط کیا جاسکتا ہے، ان کی شخصیت کی عمیق گہرائیوں سے نکلے ہیں اور تخلیقیت کے تقاضوں کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لئے ان کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ دل سے نہیں نکلے ہیں، درست نہیں۔ کیا ذیل کے اشعار غالبؔ کے دل سے نہیں نکلے ہیں:

ے ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
ے ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

اول تو یہ غالبؔ پر اتہام ہے کہ انہوں نے صوفیانہ خیالات کا اظہار کر کے ولی بننے کی کوشش کی ہے، اس شعر:

یہ مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

میں ولی کہلوانے کی اپنی بادہ خواری کا اعتراف کر کے خود تردید کی ہے۔ دوسرے یہ کہ غالبؔ کے لئے یا کسی اور شاعر کے لئے یہ کوئی ضروری نہیں کہ صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے وہ عملاً صوفی بھی بن جائے۔ کئی عظیم شعراء مثلاً ورڈس ورتھ، شیلی، بائرن، بلیک اور دستوو سکی شاعری میں اعلیٰ انسانی قدروں کی تائید کے باوجود عملی زندگی میں برے اور قبیح افعال کے مرتکب رہے ہیں۔ عملی زندگی میں غالبؔ کا ولی ہونا تو درکنار وہ اچھے انسان بھی نہیں رہے ہیں۔ تازہ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی زندگی تضادوں، کوتاہیوں اور دروغ بیانیوں سے عبارت رہی ہے لیکن اس کے باوجود دیوان غالبؔ ایک ایسا مجلّا آئینہ ہے جس میں انسانیت کے چہرے کے روشن خدوخال دکھائی دیتے ہیں۔ ایک اور بات یہ ہے کہ جن اشعار میں ان کے مسائل تصوف شعری تجربے میں منتقل ہوتے ہیں اور تخلیقی معنویت پر حاوی ہوگئے ہیں وہ نہ صرف روح تصوف ہی سے مملو ہیں بلکہ غالبؔ کے صوفی منش ہونے کی سچی دلیل بھی فراہم کرتے ہیں۔ شاعر کا وجود تخلیق کے آتشیں عمل میں بقول غالبؔ "آگ

کے سیل'' میں تبدیل ہوتا ہے اور سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے اور وہ کھرے سونے کی طرح دمک اُٹھتا ہے۔ غالبؔ کی درون بینی، گداختگی دل، دردمندی، خودرفتگی اور غم پسندی کیا ان کے متصوفانہ رویے سے ہم آہنگ نہیں؟ غالبؔ کے یہاں متصوفانہ خیالات پر ''حرف تمنا'' کا اطلاق ہوسکتا ہے جو بقول اقبالؔ روبہ رو کہا نہ جائے

فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرف تمنا جسے کہہ نہ سکیں رو برو

غالبؔ وحدت الوجود کے سختی سے قائل ہونے کی بنا پر ذات کل کو ایک دائمی حقیقت تسلیم کرتے ہیں اور مظاہر کائنات کو جن میں انسانی زندگی بھی شامل ہے، اعتباری یا محض سایہ خیال کرتے ہیں۔ ویدانتی نظریہ ان کے کئی اشعار میں تخلیقیت کی آتش سیال میں ڈھل چکا ہے۔

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا میرے آگے

بعض موقعوں پر کچھ تو تصوف کے زیر اثر مظاہر کائنات کے زائیدہ وہم اور اعتباری ہونے کے نظریے کے زیر اثر، اور کچھ ذاتی حسیت کے تحت حیات کی لایعنیت Absurdity کا اظہار کر کے وہ وجودیت پسند مفکروں مثلاً دستووسکی، کافکا یا کامیو کے قریب آ جاتے ہیں۔ دستووسکی The Brother Karamazan میں لکھتا ہے:

"let me tell you, novice, that the absurd is only too necessary, on earth. The world stands on absurdities".

غالبؔ کہتے ہیں

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسمان بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

جب کہ نقش مدعا ہووے نہ جز موج سراب
وادیٔ حسرت میں ہر آشفتہ جولانی عبث

غالبؔ کے کلام میں جا بجا لایعنیت کا اظہار ملتا ہے، لیکن حیرت اور دلچسپی کی بات یہ ہے کہ دنیائے خاکی کو وہم یا سایہ خیال کرنے کے باوجود وہ اس میں رہنے والے فرد کی انانیت یا خود پسندی کے داعی ہیں۔ اس تضاد کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس حقیقت کو نظر انداز نہ کیا جائے کہ اقبالؔ ہو یا غالبؔ دونوں کے یہاں وجود کی متصوفانہ تعبیر شعری نقطۂ نظر سے کی گئی ہے۔ اس لئے اس میں فکری تنظیم یا وحدت پذیری پر اصرار بے معنی ہے۔ شاعر کسی نظریے یا عقیدے کا قائل ہونے کے باوصف تخلیق کے جوش فراواں میں اپنی ذات کی جبلی قوتوں کی فعالیت اور حرارت کو شدت اور سچائی سے محسوس کرتا ہے اور اس کے تعقلی مفروضوں کی نفی ہوتی ہے۔ غالبؔ اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ دنیا وَفیہا کا وجود عدم کے مساوی ہے، وہ شخصی سطح پر فرد کی جبلی، جنسی اور ذہنی قوتوں کے قائل رہے ہیں۔ اس ضمن میں وہ اقبالؔ کی طرح جبلی طور پر انسان کی پوشیدہ تخلیقی قوتوں کا ادراک رکھتے ہیں، یہی وہ تخلیقی قوتیں ہیں جو اسے متحرک، جوش، آرزومندی اور آزادی کے جذبات سے ہم کنار کرتی ہیں۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقش پا پایا

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

ان کی شاعری میں قوت، تحریک اور آزادی کا جذبہ برق اور آتش کے علامتی پیکروں میں بار بار ظاہر ہوتا ہے۔

سینہ بکشویم و حلقے دید آنجا آتش است
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش است

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم
غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس

تاہم یہ واقعہ ہے کہ فرد کے جوش تخلیق کا موضوع غالبؔ کے نظام تصوف میں حاوی عنصر کی حیثیت نہیں رکھتا اور نہ ہی وہ فلسفیانہ بلندی حاصل کرتا ہے جو اقبالؔ کے یہاں موجود ہے۔ غالبؔ کے یہاں اس کی حیثیت صوفیانہ کم اور جبلی زیادہ ہے۔ غالبؔ کے متصوفانہ تجربات کسی منضبط نظام فکر کے زائیدہ ہونے کے بجائے ان کی داخلی واردات کے مترادف ہے۔ یہ بات اقبالؔ کے بارے میں

نہیں کہی جا سکتی، غالبؔ کے یہاں وجود اور کائنات کے بارے میں جو حاوی کلی رجحان ملتا ہے، وہ یہ ہے کہ انسان شعور و آگہی کے باوصف ایک بے کراں اور پراسرار کائنات میں بے چارگی، تنہائی اور تباہی کا سامنا کرنے پر مجبور ہے۔ یہاں پر وہ روایتی صوفیانہ مسلک، جس کی رو سے سالک اپنی ہستی کو فنا کرنے یا نفی خودی ہی کو وسیلۂ نجات سمجھتا ہے، سے انحراف کرتے ہیں۔ وہ شخصی ردِعمل کے طور پر حیات اور حسن کی ناگزیر تباہی پر کرب اور دکھ کو محسوس کرتے ہیں۔ اور ان پر تشنج کی حالت طاری ہو جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اسی صدی میں وجودی فلسفی کیرکے گارڈ نے اپنی کتاب Fear and Trembling میں زندگی کی ناقابلِ فہم قوتوں کے پیشِ نظر انسان کی مایوسی Despair کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح سارتر نے کہا کہ انسان کو اذیت (Anguish) کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"Man's freedom will become concious of itself and will reveal itself in anguish".

غالبؔ نے کہا ہے

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غالبؔ
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

غالبؔ نے وجودی فلسفے کا کوئی کتابی علم حاصل کئے بغیر ہی اس کا وجدانی اظہار کیا ہے اور بقول احتشام حسین ''اپنے ذہن کی تیزی'' کا ثبوت دیا ہے۔ کیر کے گارڈ کے یہاں خاص طور پر وجود کے دکھ، خوف اور اسراریت کا گہرا احساس ملتا ہے۔ غالبؔ کیر کے کارڈ کی طرح فکر و مذہب کے شیرازہ بند خیالات کی سطح سے اتر کر انسانی وجود کا، اس کی تمام تر فنا پذیری اور کرب کے ساتھ، سامنا کرتے ہیں اور اردو ادب کا پہلا وجودی شاعر کہلانے کے حق دار ہو جاتے ہیں۔

انسان کی فنا انجامی کا تصور غالبؔ کے دیگر متعلقہ تصورات یعنی جبر و قدر یا خدا کی ذات کی تفہیم میں آسانی پیدا کرتا ہے۔ وہ انسان کو مشیت ایزدی کے ہاتھوں میں بے بس و مجبور سمجھتے ہیں۔ اور موت کو کلی حقیقت سے انضمام کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن وجود کے بارے میں انہوں نے جس آزادی کے ساتھ سوچا ہے وہ انہیں ایک صدی کا عرصہ گزرنے کے باوجود معاصر ذہن کے لئے قابل قبول بناتا ہے، موجودہ صدی میں علم و آگہی کے نقطۂ عروج پر پہنچنے اور مشینی تہذیب کی طبقہ بندی اور Dehumanisation کے نتیجے میں دروں بینی کے رویّے کے فروغ کے باوجود انسان تصوف یا فلسفے کی خیال طرازیوں سے آسودگی حاصل کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔ وہ ناقابل فہم اور بے کراں خلا میں اپنے وجود کی نارسائی کا کرب جھیل رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اپنی ذات اور خالق کائنات سے اس کے رشتے کی معنویت کی تلاش سے باز نہیں آیا ہے۔ لیکن اس تلاش میں اس کی عقلی قوتیں اس کا ساتھ نہیں دے پا رہی ہیں۔ وہ فرومایہ عقلیت سے خالق کائنات کے وجود کی اور نہ ہی اس کے ساتھ رشتے کی منطقی تاویل کر سکتا ہے۔ اس لئے وہ اپنی پوشیدہ قوتوں کے باوجود کائنات کے معمے کو لاینحل پا کر بقول سارتر ایک بے معنی جذبہ (Useless passion) بن جاتا ہے۔

اورفن کے علم برداروں مثلاً کافکا، کامیو، واں گاگ، سیزینے اور پکاسو کی تخلیقات میں ایسے وجودی نظریے کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ یہ وجودی نظریہ زندگی کی عدم معنویت کے شعور پر دلالت کرتا ہے۔ نیا انسان ذہنی بیداری کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر اپنی ذات اور کائنات سے اس کے رشتے کی معنویت پر اصرار کرتا ہے۔ لیکن موت اور زوال دو مخالف قوتیں ہیں جو اس معنویت کا ابطال کرتی ہیں۔ انسان خود آگہی کے حیرت انگیز وصف کے باوجود فنا کی زد میں ہے اور فنا کا خوف اسے بار بار سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اس کی زندگی اور آگہی بے معنی ہے۔ یہ بقول شیکسپیئر ایک احمق کی کہی ہوئی کہانی ہے جو آواز اور ہنگامے سے بھرپور ہے لیکن جس کا کوئی مفہوم نہیں۔

اقبالؔ اور غالبؔ کے یہاں زمانی بعد کے باوجود شعورِ وجود کی تشدید کا عمل محض اتفاقی قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ اس کے پیچھے چند ایسے مماثل عناصر کام کر رہے ہیں، جنہوں نے ان دونوں نوابغ کو رسمی عقائد کے جال سے نکال کر اپنے وجود اور کائنات کے رشتے کو نئے سرے سے اور شخصی سچائی Authenticity کے ساتھ غور کرنے پر مجبور کیا۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ غالبؔ اقبالؔ کے پیشرو ہیں۔ اسلئے اقبالؔ کے غالبؔ کے نظریۂ وجود خاص کر اس کے حرکی پہلو سے استفادہ کرنے کے عمل کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا، اقبالؔ غالبؔ کے افکار و نظریات کے (جیسا کہ ان کی نظم ''غالبؔ'' سے ظاہر ہوتا ہے) بے حد مداح رہے ہیں۔ اقبالؔ نے دوسرے شعراء اور مفکرین سے اکتسابِ فیض کرنے میں کبھی عار محسوس نہیں کیا ہے، اس ضمن میں انیسویں صدی ہی کے ایک اور مفکر نطشے کے فوق البشر کے تصور سے اقبالؔ کی فیض یابی مسلمہ ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ غالبؔ اور اقبالؔ دونوں کو اپنے اپنے زمانے میں شدید تہذیبی بحران سے گزرنا پڑا ہے۔ جب بھی کسی فنکار کو تہذیبی

بحران و انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو اس کے روحانی اور جذباتی وجود کو بھی شکست و ریخت کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے۔ ایسے نازک ادوار میں مسلمہ اور مروجہ اقدار و عقائد اس کی دستگیری کرنے سے قاصر رہتے ہیں، نتیجے میں یا تو وہ شخصی انتشار اور ذہنی تعطل کا شکار ہوتا ہے یا دروں بینی کی طرف مائل ہوتا ہے اور نئے سرے سے ذات کی آ گہی حاصل کرتا ہے۔ اقبالؔ نے لکھا ہے:

"My peerception of things that confront me is superficial and external, but my perception of my own self is internal, intimate and profound".

ایں پستی و بالائی ایں گنبد مینائی
گنجد بہ دل عاشق با ایں ہمہ پہنائی
اسرارِ ازل جوئی بر خود نظرے وا کن
یکتائی و بسیاری ، پہنائی و پیدائی

اس لئے یہ کہنا درست ہوگا کہ اقبالؔ اور غالبؔ دونوں کے یہاں ذات کی آ گہی ایک قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے اور خود ان کی اپنی شخصیتوں کی دریافت کا عمل ہے۔ یہ صحیح ہے کہ غالبؔ کے یہاں وہ تشکیک اور اقبالؔ کے یہاں عشق (جو ادراک کا دوسرا نام ہے) کی صورت اختیار کرتی ہے لیکن دونوں کا ماخذ بہر حال تصوف ہی ہے۔

☆☆☆☆☆

غالب اور مغرب

تاریخی نقطۂ نظر سے اُنیسویں صدی کے وسط سے بین الاقوامی سطح پر اہم اور دوررس ذہنی اور معاشرتی تبدیلیاں رونما ہونے لگیں، حالانکہ فکری اور معاشرتی تبدیلیوں کے ایک نئے دور کا آغاز انگلستان میں ۱۸۳۶ء میں ملکہ وکٹوریہ کی تخت نشینی سے ہی ہوا تھا، اس سے قبل کلاسیکیت کی ضابطہ بندیوں کے خلاف ردعمل کے طور پر رومانی طرزِ فکر کو فروغ حاصل ہوا تھا، وکٹورین عہد میں سائنسی تحقیق کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے زیرِ اثر رومانیت کے وفور میں کمی واقع ہونے، اور پھر ایک بار کلاسیکی نظم وضبط، روایت پسندی توازن اور عقلیت کی بحالی پر زور دیا جانے لگا، رومانیوں کی طرح کھنڈروں، جادوئی دریچوں اور پرہیبت فطرت کی موہوم دنیا آباد کرنے کے بجائے ٹھوس حقیقتوں اور عملی زندگی کے امکانات دریافت کرنے کے رجحان کو تقویت ملی۔

انیسویں صدی کو سائنسی ترقی کا عہد قرار دیا جاتا ہے، سائینس کی نت نئی ایجادات نے انسانی ذہن کی فعالیت کی توثیق کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی فکری توسیع کو بھی نمایاں کیا، انسان فطرت کی اُن قوتوں پر قابو پانے لگا، جو دورِ قدیم میں اس کے لئے ناقابل فہم تھیں، وہ صدیوں کی لاعلمی اور توہم پرستی سے نجات پا کر عقل وادراک کے آزادانہ عمل کے نتیجے میں حقیقت کی توجیہہ کرنے

لگا، انیسویں صدی کے شعور کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ عقلی اور تجزیاتی ہے اور بیداری اور ترقی کی جملہ تحریکات کے پس پشت کام کرتا رہا۔

ہندوستان میں انگریزوں کی آمد اٹھارہویں صدی کے نصف اواخر میں شروع ہوئی تھی اور انگریزی تعلیم وتہذیب کے اثرات سب سے پہلے ملک کے ساحلی علاقوں یعنی کلکتہ، مدراس اور بمبئی کی زندگی پر مرتسم ہونا شروع ہوئے تھے، اس کے بعد انگریزوں نے اپنی حکمت عملی کے تحت ملک میں اپنی تعلیم، افکار اور تہذیب کے ساتھ ساتھ سائنسی معلومات وایجادات کے فیوض کو عام کرنے کی طرف توجہ کی، انیسویں صدی کے آغاز یعنی ۱۸۲۷ء میں دہلی کالج کے قیام سے مغربی علوم وافکار کی تدریس وترویج کا راستہ کھل گیا، مولوی نذیر احمد، جو اس کالج کے فارغ التحصیل شخصیات میں شامل ہیں، معلومات کی وسعت اور آزادی رائے کے اخذ واکتساب کو دہلی کالج کا فیضان قرار دیتے ہیں، اسی زمانے میں سرسید نے علی گڈھ کالج کو قائم کر کے مغرب شناسی کے رجحان کو عام کرنے کا بیڑا اٹھایا، غالب ایک دیدہ ور فنکار کی طرح تیزی سے بدلتے حالات کا مشاہدہ کر رہے تھے، شادی کے بعد جب وہ آگرہ سے دہلی آئے، تو انہیں محسوس ہوا کہ ''بادۂ شبانہ کی سرمستیاں'' کافور ہو چکی ہیں، ۱۸۲۷ء میں انہوں نے تیس سال کی عمر میں پینشن کو واگزار کروانے کے سلسلے میں کلکتہ کا سفر کیا، کلکتہ کا سفر اُن کی ذہنی اور تخلیقی زندگی میں اہم اور نتیجہ خیز تبدیلی کا پیش خیمہ ثابت ہوا، کلکتہ میں انہوں نے ایک سال نو مہینوں کے قیام کے دوران انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اثر واقتدار کو بہ چشم خود دیکھا، انہوں نے شدت سے محسوس کیا کہ ملک میں جاگیردارانہ نظام، جس کی کچھ نشانیاں بعض علاقوں میں باقی تھیں، کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں، اور زندگی اور معاشرت کے قدیم تصورات قصۂ پارینہ ہو چکے ہیں،

مغربی تہذیب کے حوالے سے غالبؔ کا سفر کلکتہ اُن کی زندگی کا ایک اہم واقعہ ہے، ''کلکتہ کا ذکر کیا '' جیسے قطعے سے نئی تہذیب کے مظاہر سے اُن کے جذباتی لگاو کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

نئی تہذیب کی طرف اُن کا جھکاؤ محض جذباتی لگاؤ کا نتیجہ نہ تھا، بلکہ یہ اُس معروضی اور استدلالی نقطۂ نظر سے مربوط تھا، جو غالبؔ کی شخصیت کا خاصہ تھا، اور انیسویں صدی کے تعقلی مزاج کے مطابق تھا، اُنہیں یہ رائے قائم کرنے میں دیر نہ لگی کہ ملک ایک نئے تاریخی دور میں داخل ہو چکا ہے، یہ دور جدید علم، سائنس اور جدت پسندی کا دور ہے وہ خود طبعاً ''پابندگی رسم وررہ عام'' سے بیزار تھے۔

با من مبادیز اے پدر فرزندِ آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگان خوش نہ کرد

یہ امر قابل ذکر ہے کہ سرسید نے علی گڈھ تحریک کے ذریعہ مغربی تعلیم وتہذیب سے مستفیض ہونے کے جس رویے کی وکالت کی، اس کیلئے سب سے پہلے غالبؔ نے ہی فضا سازگار کی تھی، سرسید نے ابوالفضل کی کتاب ''آئین اکبری'' کی تصحیح کر کے غالبؔ سے اس پر تقریظ لکھنے کی فرمائش کی، اس کے جواب میں انہوں نے لکھا،

''ابھی آپ پرانے آئینِ جہاں بانی کی ترتیب وتصحیح
میں لگے ہوئے ہیں، حالانکہ زندگی کا نیا آئین کلکتے
تک پہنچ گیا ہے''۔

تقریظ کے طور پر انہوں نے جو مثنوی لکھی، وہ اُن کی روشن دماغی اور دانشوری کا بین ثبوت ہے انہوں نے صاف صاف لکھ دیا کہ "پدرم سلطان بود" کے مقولے پر زندہ رہنا غیر فطری اور غیر عقلی رویہ ہے انہوں نے انگریزی تہذیب، عدلیہ اور سائنسی کمالات کو سراہا اور مثبت شخصی رویے کا اظہار کیا ہے:

داد و دانش را بہم پیوستہ اند
ہند را ہر گونہ آئین بستہ اند

انہوں نے واضح طور پر کہا:

مردہ پروردن مبارک کار نیست

غالبؔ نے دیکھا کہ ہندوستان پر انگلستان کے صنعتی انقلاب کے اثرات مرتب ہو رہے ہیں یہاں بھی صنعتی کارخانے لگائے جا رہے ہیں، سفر کے جدید ذرائع مثلاً ریلوے، موٹر اور لاریاں مروج ہو رہے ہیں، اس کے علاوہ ڈاک، تار اور جہاز رانی سے رسل ورسائل کے نئے طریقے رائج ہو رہے ہیں، انگریزی زبان تعلیم اور تہذیب سے تدریجی طور پر واقف ہونے کے نتیجے میں یہاں کے لوگ توہم پرستی، اندھے عقیدوں، مذہبی جنون اور سماجی پسماندگی سے نجات پانے کی ضرورت محسوس کرنے لگے ہیں اور تعلیم یافتہ طبقوں میں معاشرتی اور مابعدالطبیعاتی سطحوں پر طبقاتی اونچ نیچ تہذیب، اخلاق، حیات، موت اور خدا کے مسائل وتصورات پر نئے سرے سے غور وخوض کرنے کی خواہش بڑھنے لگی ہے، پریس کی ایجاد نے روشن خیالی کو مزید تقویت دی، غالبؔ ذہنی اور وجدانی طور

پر محسوس کر رہے تھے کہ جدید علوم کی واقفیت ناگزیر ہو رہی ہے، میر مہدی کے نام خط میں میر سرفراز حسین کو ہدایت کرتے ہیں:

''میاں کس قصے میں پھنسا ہے، فقہ پڑھ کر کیا کرے گا طب و نجوم و منطق و فلسفہ پڑھو، جو آدمی بنا چاہے''۔

جیسا کہ بالا سطور میں مذکور ہوا، انیسویں صدی کے شعور کی شناخت اس کے تعقلی انداز کی مرہون ہے۔ غالبؔ خود عقل و ادراک کی غیر معمولی قوتوں سے متصف تھے، انہوں نے انسان اور فطرت کے مطالعے میں شخصی تجربے اور تعقل سے کام لینے کی کوشش کی اور ''دین بزرگان'' سے انحراف کیا، وہ ایک حکیمانہ مزاج کے مالک تھے اور حیات و کائنات کے اسرار کی تفہیم کے لئے کوشاں تھے یہ تعقلی انداز فکر انہیں خود ضبطی سے آشنا کرتا ہے، جس کی بدولت وہ اپنی شخصیت کا تحفظ کرتے ہیں:

تاب لائے ہی بنے غالبؔ
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

''مغنی نامہ'' اُن کی خرد پسندی کی روشن مثال ہے، وہ خرد کو ''چشمۂ زندگی'' قرار دیتے ہیں۔ خرد پسندی کا یہ رجحان انہیں مسلمات کو من و عن قبولنے سے روکتا ہے، وہ مروجہ علوم، مفروضات اور تصورات کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اور اپنے متشکک اور متجسس ذہن کا ثبوت دیتے ہیں۔

بہر حال، اُن کی عقلیت پسندی نے اُن کو مغرب کے تئیں ذہنی رویے کو قائم کرنے میں

بنیادی رول تو ادا کیا، لیکن یہ اتنا سادہ اور یک رخا نہیں جتنا کہ یہ دکھائی دیتا ہے، ایک بدیسی قوم کے ملک کے سیہ وسفید پر قابض ہونے اور شہروں کے ڈھ جانے، قتل و غارت اور مغلیہ سلطنت کی شکست و ریخت سے انہیں بے پناہ جذباتی اور روحانی اذیت سے گزرنا پڑا، اور وہ غیر معمولی احساس زیاں سے آشنا ہوئے:

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہوگئیں

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

عمریست کہ می میرم و مردن نتوانم
در کشور بیداد تو فرمانِ قضا نیست

داغِ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

ظاہر ہے وہ ایک غیر معمولی داخلی کشمکش اور اضطراب سے گزرے، یہ صحیح ہے کہ وہ غدر کے دنوں میں خانہ نشینی اختیار کر چکے تھے، لیکن انہوں نے اپنے ہموطنوں کی حالت زار سے چشم پوشی نہ کی لکھتے ہیں:

''مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے، اور جو رہ گئے جاگیر دار و پنشن خوار، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں بچا''۔

مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازہ تک بلا مبالغہ صحرا لق ودق ہے۔

یہاں شہر بڑھ رہا ہے، بڑے بڑے نامی بازار، خاص بازار اور اردو بازار اور حاتم کا بازار کہ ہر ایک بجائے خود ایک قصبہ تھا، اب پتہ بھی نہیں کہ کہاں ہے۔

ایک اور خط کا اقتباس:

میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزم خوں کا شناور رہا ہوں۔

غالبؔ انگریزوں کی حکمت عملی، سیاست گری اور استحصالی عزائم سے باخبر تھے، وہ جانتے تھے کہ انہوں نے ملک پر غاصبانہ قبضہ کیا ہے، وہ انہیں شدید ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے یہ الگ بات ہے کہ مالی ضرورتوں کی بنا پر اُن کو اُن کے در دولت پر جانا پڑتا تھا۔ انگریزوں نے اُن کی کوئی قدر نہ کی، کلکتہ سے لوٹنے پر وہ انگریزوں سے زیادہ ہی دل برداشتہ ہو چکے تھے، غدر کے دوران اُن پر کئی مصائب ٹوٹے، انگریزوں نے اُن پر بہادر شاہ ظفر کے لئے سکہؔ کہنے کا الزام لگایا، گورے اُن کو گرفتار کر کے تھانے لے گئے، فوجیوں نے اُن کے بیمار بھائی یوسف مرزا کے گھر کا سامان لوٹ لیا۔ اِن حالات میں اگر غالبؔ انگریزوں کے ساتھ ساتھ اُن کی ہر چیز یعنی تعلیم، تہذیب اور سائنس سے بھی اغماض برتتے، تو بات قابل فہم تھی، لیکن غالبؔ نے ایسا نہ کیا، وہ حقیقت نگر تھے، ایک بڑے دانشور اور دیدہ ور شاعر کی طرح انہوں نے انگریزوں کے اُن کے تئیں غیر دوستانہ رویے یا اجتماعی سطح پر اُن کے غاصبانہ عزائم کے باوجود اُن کی آمد کو ایک نئی تاریخی قوت کے طور پر تسلیم کیا:

بیش این آئیں کہ دارد روزگار
گشتہ آئین دگر تقویم پار

ظاہر ہے کہ اس متناقض صورت حال نے غالبؔ کو ایک غیر معمولی داخلی کشمکش اور اضطراب سے آشنا کیا:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یہ نفسیاتی کشمکش اُن کی شخصیت کی مکمل تباہی اور انتشار کا موجب بنتی، لیکن جس چیز نے اُن کا تحفظ کیا، وہ اُن کی وہ ہمہ گیر کائناتی آگہی ہے، جو تاریخ، معاصر بحران، تہذیبی تصادم، خیر وشر کے ٹکراؤ، انسانی دُکھ اور عروج و زوال کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنے اور اِن کی ناگزیریت کو محسوس کرنے کا عرفان عطا کرتی ہے، زندگی کے وجودی نظریے سے دیکھئے، تو یہ تاریخ، وقت اور سیاست کی نہ ٹلنے والی قوتوں کے زیر اثر انسان کی انفرادی اور اجتماعی طور پر بے بسی اور بے سروسامانی کی آگہی ہے، اس آگہی کو اُن کے وحدت الوجودی نظریے نے اور گہرا کیا، حالانکہ غالبؔ جبلی طور پر انسان کی جمالیاتی اور حرکی قوتوں سے واقف تھے تاہم مغرب کی استحصالی اور سامراجی قوتوں کے غالب آنے سے اُن کے زندگی کے متحرک ہونے اور اس کی مقصد آفرینی کے تصور کو دھکا لگا، اور انہیں جس ''قلزم خون'' سے گزرنا پڑا۔ اس سے اُن کے وجودی کرب میں مبتلا ہونا قابل فہم ہو جاتا ہے۔

غالبؔ کی فکری بصیرت نے اُن کی تخلیقی حسیّت کو متاثر کرنے، اس کی توسیع کرنے اور اِسے تحرک آشنا کرنے میں بنیادی حصہ ادا کیا ہے، یہ اُن کے بیدار شعور کا نتیجہ ہے کہ اُنہوں نے مغربی سامراجیت کے پیدا کردہ انتشار اور تغیر کو فکری تناظر میں دیکھ کر اِسے اپنی شخصیت کا حصہ بنا دیا اور اسے داخلی طور پر تخلیقی محرک کی حیثیت عطا کی، ممکن ہے کہ وحدت الوجودی نظریے کے تحت یا عشقیہ تصور کے زیر اثر وہ شعری روایت کو موضوعی اعتبار سے نئی وسعتوں سے آشنا کرتے، کیونکہ طباعی اُن کی فطرت میں تھی، لیکن دیکھتی آنکھوں مغلیہ سلطنت کی رفیع الشان عمارت کے تہذیبی اقدار کے ساتھ خاک بوس ہونے اور فرنگیوں کے کشت وخون کا بازار گرم کرنے کے نتیجے میں انہیں ایک لرزہ خیز اور حیات شکن صورت حال کا سامنا کرنا پڑا، وہ ''راز دار خوئے دہر'' بن گئے جس سے شاعری کے

حوالے سے اُن کی روایت شکنی کے طبعی میلان کو مزید استحکام ملا، اور وہ تجربات کے نئے آفاق پر حاوی ہو گئے، مزید برآں، وہ رومانی اور جذباتی سطح سے بلند ہو کے تعقلی اور ماورائی طور پر زندگی اور کائنات کے مسائل و مظاہر پر تدبر و تفکر کرتے رہے، اور وجدانی طور پر باطنی تخلیقیت کی شدت، انفرادیت، رنگا رنگی اور کشادگی کو یقینی بناتے رہے:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و خورشید نشانم دادند

گہر از رایت شاہان عجم بر چیدند
بعوض خامۂ گنجینہ نشانم دادند

☆☆☆☆☆

غالبؔ کا ایک اردو شعر

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

شعر میں ''ہم'' مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے، وہ اللہ تعالیٰ کو حاضر جان کر اس سے عاجزانہ اور مستفسرانہ لہجے میں مخاطب ہونے کا جواز اُس فوق فطری صورت حال سے فراہم ہوتا ہے، جو متکلم کے دشتِ امکاں میں وارد ہونے اور اُسے ایک ہی قدم سے سر کرنے سے نمود کرتی ہے، 'دشت امکاں' کا استعارہ شعر کے تجربے کو خارجی حقیقت سے یک لخت منقطع کر کے ایک فرضی صورت حال سے آشنا کرتا ہے، یعنی شعر میں جو دشت اُبھرتا ہے، وہ امکانی دشت ہے۔ امکان پذیر دشت، یعنی دشت در دشت، ایک ایسا دشت جس کی وسعتیں بے کنار ہیں، ایسے ماورائی دشت میں کردار کا عزم صمیم کے ساتھ در آنا خود اس کی غیر معمولی شخصیت پر دلالت کرتا ہے، یہ کردار نا معلوم کی

جانب عازم سفر ہے، اور اصلاً فوق فطری ہے، اس کا عزم سفر، ذوقِ طلب اور رنگ و آہنگ عطا کرتا ہے، اس سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ سفر کا بیڑا اٹھانے سے قبل اُسے بتایا گیا ہے کہ دشتِ امکاں لامتناہی ہے اور اِسے عبور کرنا ممکن نہیں ہے، لیکن وہ یہ چیلنج قبول کرتا ہے، اور اپنا تجربہ بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ لوگوں یا شکست خوردہ مسافروں کے انتباہ (جس کا اشارہ ''پایا'' کے فعل سے ملتا ہے، جو ذاتی طور پر تجربہ کرنے کا پتہ دیتا ہے) کے باوجود اس کے دشتِ امکاں کو ایک نقش پا کے برابر پایا، یعنی اس نے اپنے قدم کی وسعت طلبی کے مقابلے میں دشت کی تنگی کا مشاہدہ کیا، پورے دشت کے ایک نقش پا میں سمیٹے جانے کے بعد کردار کے لئے دوسرا قدم اُٹھانے یعنی آگے کے جہانوں میں گامزن ہونے کا مسئلہ سر اُٹھاتا ہے، یہ مسئلہ اس کے بے پایاں عزم سفر کے لئے چیلنج بن جاتا ہے، اس کا شوق سفر اپنی جگہ قائم رہتا ہے، لیکن دشت کی پہنائی اس کا ساتھ دینے سے قاصر ہے، یہاں ''بیاباں'' اس کی ''رفتار'' سے بھاگتا نہیں ہے، بلکہ اپنی جگہ ساکن و صامت رہ کر اپنے امکانات ختم کرتا ہے، چونکہ یہ کردار کے لئے ایک گتھی ہے جسے کوئی بھی سلجھا نہیں سکتا۔۔۔ نہ دشت، نہ کوئی ہمسفر، نہ رہبر اور نہ ہی اس کا ذوقِ سفر، اِس لئے وہ خُدا سے رجوع کرتا ہے، اور پوچھتا ہے کہ تمنا کا دوسرا قدم کہاں ہے، یعنی تمنا اپنا دوسرا قدم کہاں رکھے؟

یہاں تجربے کی تشکیلیت کے حوالے سے فوری طور دو لسانی نکات توجہ طلب ہیں، پہلا نکتہ لفظ ''تمنا'' کے برتاؤ سے متعلق ہے، شعر میں تمنا کردار کے طور پر اُبھرتا ہے، کیا ''تمنا'' متکلم ''ہم'' سے الگ کردار ہے؟ بظاہر تو یہیں معلوم ہوتا ہے، لیکن ایسا نہیں، اگر ایسا نہیں، اور وہ ''ہم'' کی ہی نمائندگی کرتا ہے تو غزلیہ شعر کے محدود کینوس میں اس کے علیحدہ برتاؤ کا کیا جواز ہے؟ شعر کی لسانی ساخت

پر توجہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ''تمنا'' جو آرزو کی شدت اور گہرائی پر حاوی ہے، کردار ہی کی نمائندگی کرتا ہے کیونکہ مرکزی کردار سے ہٹ کر شعر میں کسی اور کردار کی موجودگی کا کوئی محل نہیں، پھر تمنا کیوں؟ اس کا جواب مرزا غالبؔ کے اس شعری طریق کار میں ڈھونڈا جا سکتا ہے، جو وہ شعر میں ابہام کو روا رکھنے کے لئے برتتے ہیں، مولانا حالیؔ کے غالبؔ کے اس شعر

قمری کف خاکستر وہ بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

کی وضاحت چاہنے پر غالبؔ نے کہا تھا کہ شعر کے دوسرے مصرعے میں 'اے' کی جگہ 'جز' پڑھا جائے تو شعر کی تفہیم آسان ہو جائے گی حالانکہ انہوں نے مصرعے میں 'اے' ہی رہنے دیا تھا۔ اس شعری طریق کار کا ایک حصہ یہ ہے کہ غالبؔ کسی موقعے پر کسی کردار کے کسی جذبے، کیفیت یا پہلو کو نمایاں کرنے کیلئے اس کی کسی خلقی خصوصیت کی تجسیم کر کے اس کی انفرادی حیثیت کو قائم کرتے ہیں مثلاً

مدعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لئے جاتا ہے مجھے

اس شعر میں 'میں' کے کردار سے اس کا 'مدعا' ایک الگ تجسیمی صورت حال میں پیش کیا گیا ہے، حالانکہ 'مدعا' 'میں' سے الگ کوئی اکائی نہیں بلکہ یہ 'میں' کی ہی داخلی کیفیت کی تجسیم ہے۔ اس لئے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ غالبؔ کے زیر بحث شعر میں 'تمنا' دراصل 'ہم' سے ہی منسلک ہے۔ یہ کردار کے شدید

ذوق سفر کے ساتھ ساتھ اس کی منزل یابی کے غیر معمولی جذبے پر دلالت کرتا ہے۔

ایک ذرا رُکئے۔۔۔اگر شعر میں 'تمنا' اور 'ہم' کو الگ الگ متصور کیا جائے جس کے لئے شعر کے لفظی برتاؤ کا جواز موجود ہے تو معنی کے ایک اور امکان کا انکشاف ہوتا ہے۔ اس صورت میں 'تمنا' عشق کا متبادل بن جاتا، یہ عشق کا وہ ارفع تصور ہے جو ذوق طلب، ذوق تسخیر اور ذوق تخلیق پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اقبالؔ نے اس تصور عشق کو باقاعدگی سے برتا ہے:

ازل اس کے پیچھے ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

زیر مطالعہ شعر کے سیاق میں اس کی جو صورت اُبھرتی ہے وہ یہ کہ 'ہم' ('میں' نہیں) ایک ایسے انا پسند اور خود آگاہ کردار کے طور پر سامنے آتا ہے جو معرفت حق کے لئے راہ سلوک میں قدم رکھتا ہے اور پہلے ہی قدم پر وہ اپنے پیشرو یا ہادی، جو سراپا عشق ہے، اور جیسا کہ تمنا سے ظاہر ہوتا ہے اسم بامسمّیٰ ہے کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ سارے کا سارا دشت امکاں تمنا کا ایک نقش قدم بن کے رہ گیا ہے یعنی 'تمنا' ایک ہی قدم سے تمام امکانی حدوں تک آ گیا ہے اس لئے اس کا دوسرا قدم کہاں ہے؟ یہ سوال وہ خالق کونین سے کرتا ہے، اس سے یہ نتیجہ مستنبط ہوتا ہے کہ عشق صادق پہلی ہی جست میں کائنات مدرکہ کو مسخر کرتا ہے اور پھر دوسرا قدم اس کے علم و اختیار سے باہر ہو جاتا ہے، یعنی اس کے لئے پھر فنا فی الحق یعنی بے خودی کی صورت پیدا ہوتی ہے اور نتیجتاً موجود اور ناموجود کی حد فاصل مٹ جاتی ہے۔ شعر میں کردار موجود اور ناموجود کے اسی نقطہ اتصال پر آ کر رک

جاتا ہے اور سراپا تجسس بن جاتا ہے۔

شعر میں مجموعی طور پر جو فضا اُبھرتی ہے وہ ایک دشت خیالی کے متعلقات سے عبارت ہے۔ یہ کوئی اصلی یا عام دشت نہیں بلکہ دشت امکاں ہے جو نہ صرف حقیقی سطح پر نظر آنے والے دشت کی تقلیب کرتا ہے بلکہ ایک مکمل شعری فضا کو متشکل کر کے اسے ماورائی رنگ عطا کرتا ہے، اس دشت میں جو اکیلا مسافر نظر آتا ہے وہ معجز کار ہے، وہ ایک قدم رکھتا ہے تو سارا دشت اس کے ایک نقش قدم میں سمٹ جاتا ہے تاہم اپنی پیش قدمی کے لئے کوئی راہ نہ دیکھ کر اپنے رب سے مخاطب ہوتا ہے، اس کا جسمانی تحرک، تخاطب اور لہجہ، ڈرامائیت سے ہمکنار کرتا ہے، دشت کی بیکرانی، تخاطب، کردار کا لہجہ، خدا سے مخاطب ہونا اور خاموشی ایک غیر معمولی صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ قاری اس صورت حال کے اشارات (Implications) کو محسوس کرتا ہے، وہ مسافر کے عزم بے پایاں کے مقابلے میں اس کے دشت کی حد بندی کے مایوس کن تجربے سے گزرنے کو محسوس کرتا ہے اور سراپا تجسس ہو جاتا ہے۔ اس کا تجسس اس وقت بھی قائم رہتا ہے جب کردار اپنے سوال کے جواب میں صرف اتھاہ خاموشی کا سامنا کرتا ہے، یہ خاموشی شعر کے ڈرامائی عمل کی توسیع کرتی ہے خاص کر جب کردار کا سوال اس خاموشی میں برابر اپنی گونج پیدا کرنے کا احساس دلاتا ہے۔

پس شعر میں جو کردار اُبھرتا ہے اس کی قوت تسخیر اتنی بے پایاں ہے کہ دشت اپنی امکانیت کے باوصف اپنی عاجزی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ معنوی اعتبار سے یہ انسان کے اس ازلی جذبے کا اظہار ہے جس کے تحت وہ کائنات کے نادیدہ امکانات کو دریافت کرنے کیلئے مضطرب رہتا ہے۔ غالبؔ

کے شارحین نے اس شعر میں اس نظریے کی نشاندہی کی ہے کہ انسان بے پایاں قوتوں کی بناء پر
کائنات کو مسخر کرنے کا آرزومند ہے۔ مجھے شعر کے اس تعبیراتی عمل سے اختلاف نہیں، لیکن میں
سے شعر کے اصلی وجود سے صرف نظر کر کے اسے غالبؔ کے نظریے کی ترسیلیت کا راست وسیلہ قرار
ینے کے ارادی عمل کے مترادف سمجھتا ہوں، میرے نزدیک شعر اپنے خالق کے معنی یا نظریے کی
ترسیل کا آلہ نہیں، بلکہ ایک قائم بالذات تجربہ ہے، جو انفرادی طور پر تجزیہ و تحسین کا داعی ہے۔

بہرحال، مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ زیر نظر شعر کے حوالے سے غالبؔ کے یہاں ارض
یتی پر انسان کے ذہنی، تخلیقی اور روحانی کمالات، جن کا عملی ثبوت سائنس، ادبیات اور مذہبیات
راہم کرتے ہیں، کے شعور کی نشاندہی ہوسکتی ہے۔ حالانکہ متناقضانہ طور پر ان کے یہاں حاوی
ورت میں انسان کی بیچارگی کا احساس بھی ملتا ہے، جبکہ اقبالؔ کے یہاں خودی کے نظریے کے تحت
سان کی قوت تسخیر کا اظہار باقاعدگی سے ملتا ہے۔

عشق کی ایک جست نے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

ہم میرا خیال ہے کہ شعر کو براہ راست شاعر کے نظریے کے مماثل گردانا، یا اس سے بلاتکلف شاعر
ے نظریے کا استخراج کرنا شعر شناسی میں انتشار کا باعث بنتا ہے۔ شعر شناسی کا تقاضا یہ ہے شعر کو اپنے
لق سے الگ ایک زندہ اکائی تسلیم کر کے اسے ایک آزاد اور خود مکتفی فرضی تجربے کے طور پر دیکھا
ئے اور یہ دیکھا جائے کہ کن لسانی وسائل سے تجربہ وجود میں آ گیا ہے۔ انسان کے جذبۂ تسخیر یا کسی

اور جذبے یا خیال یا عقیدے کو نظم کرنے یا اس کے الٹ شعر سے اس کے استخراج سے پورا تخلیقی عمل اپنے انشاد سے محروم ہو جاتا ہے، لہٰذا اس شعر کی اہمیت کا تعین اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اس کی خلق کردہ دنیا میں جو کردار اُبھرتا ہے، وہ اپنی زمینی اصل (دشت، نقش پا) کے ساتھ ساتھ اپنی ماورائی نوعیت (نقش پا کی وسعت) کی بناء پر اپنی فعالیت، مخاطبت اور ذوق طلب کا مظاہرہ کر کے کس لسانی عمل سے ایک فرضی اور تجسس خیز صورت حال کو ممکن بناتا ہے۔

شعر کی اہمیت اس وقت اور بڑھ جاتی ہے، جب اس کے معنی کی ایک اور امکانی جہت (جو متذکرہ بالا معنوی جہت کے عین متقابل ہے) کی نشاندہی ہو جاتی ہے اور وہ ہے انسان کی تمنا کی ناتمامیت، انسان کے بے پناہ جذبۂ تسخیر سے متصف ہونے کے باوجود اپنی سعی و جہد کو دشت امکاں تک ہی محدود رکھ سکتا ہے، بے شک وہ اس پر حاوی بھی ہو سکتا ہے، لیکن دشت امکاں سے بعید اس کی رسائی ممکن نہیں۔ یہ گویا نامعلوم یا غیب کو منکشف کرنے کے بے پایاں جذبے کے باوجود انسان کے اسے مس کرنے کے عجز یا معذوری کو ظاہر کرتا ہے، اور اس کی ذہنی یا روحانی وسعت طلبی اور آفاق گیری کو مسدود کرنے کا رمز بن جاتا ہے۔ یہ معذوری اس کی خلقی حد بندی کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے یا فطرت کی جانب سے عائد کردہ بھی، کچھ بھی ہو، یہ بہر حال اس کے ادھورے پن کے المیے پر منتج ہوتی ہے۔

غالبؔ کی آفاقیت کی شناخت

فنکارانہ شعور ہر نئے دور میں معاصر حالات کی تبدیلی، شدت اور پیچیدگی کے مطابق متاثر و متغییر ہوتا ہے، اور پھر تحسین وتنقید کے اصول و معائر میں بھی تغیر وتبدل کے عمل کو ناگزیر بناتا ہے، نتیجے میں فن اپنے اسرار سربستہ کو منکشف کرنے کیلیئے نئے بارآ ور امکانات سے آشنا ہو جاتا ہے، فن کی عہد بہ عہد یا قاری بہ قاری تحسین شناسی بنیادی طور پر اِس لئے ممکن الوقوع ہو جاتی ہے کہ یہ کسی یک رخی حقیقی مظہر یا واقعہ یا طے کردہ خیال یا متعین موضوع کی ترسیلیت سے قطعی انقطاع کر کے ایک نادیدہ، اسراری اور امکان پذیر تجربے کی تجسیم کاری کرتا ہے۔ جو فنکار کے کائناتی تخلیقی وجدان کا زائیدہ ہوتا ہے۔ لازماً، یہ وقت اور مقام کی حد بندیوں کی نفی کر کے لازمانیت، بسیار شیوگی اور لامتناہیت کی جانب رجوع کرتا ہے، اور ہر نئے دور میں قارئین کے فہم و شعور کے مطابق تفہیم و تحسین کے نئے معائر کو معرض وجود میں لے آتا ہے۔

اِس نقطۂ نظر سے خود غالبؔ کے زمانے سے لے کر عصر حاضر تک غالبؔ شناسی کے تنقیدی سرمائے پر ایک نظر ڈالنے سے یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ غالبؔ کی تحسین کے اصول و معائر متغیر ہوتے رہے ہیں۔ غالبؔ نے خود غالبؔ شناسی کے عمل کا آغاز کیا۔ اور بعض تخلیقی عوامل کی

طرف اشارے کیے ہیں۔ مثلاً شعر میں برتے جانے والے لفظ کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' قرار دینا۔ یا اپنی شاعری کو کسی خارجی محرک کا دست نگر قرار دینے کے بجائے اس کے غیبی سرچشموں کا ذکر کرنا یا بعض اشعار کی شرح نویسی کو (جیسی بھی وہ ہے) غالبؔ شناسی کے عمل کی شروعات قرار دیا جاسکتا ہے۔

غالبؔ کے بعد حالیؔ نے غالبؔ شناسی کی جانب توجہ کی، وہ غالبؔ کے شاگرد تھے۔ انہوں نے ''یادگار غالبؔ'' لکھ کر اُن کے سوانحی کوائف کو قلمبند کرنے کے ساتھ ساتھ اُن کی شاعری پر بھی ایک ناقدانہ نظر ڈالی، اور ان کی بعض شعری خصوصیات مثلاً جدت مضامین، استعارہ، کنایہ تمثیل اور شوخی وظرافت کی نشاندہی کی، مجموعی طور پر ان کا انداز نقد وضاحتی اور سطحی رہا۔ اور وہ غالبؔ کے تخلیقی شعور تک رسائی حاصل نہ کرسکے، آل احمد سرور نے درست کہا ہے کہ ''وہ (حالیؔ) غالبؔ کی شاعری کی روح تک نہ پہنچ سکے''۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے غالبؔ کے تئیں غلو کی حد تک مدحیہ انداز کو روا رکھا، اور دیوانِ غالبؔ کو الہامی کتاب کا درجہ دیا، ڈاکٹر عبداللطیف نے، اس کے برعکس، غالبؔ کی شاعری کو ''صنعت گری'' قرار دے کر غالبؔ شکنی کا انتہا پسندانہ رویہ اختیار کیا، سوانحی کتابوں میں شیخ محمد اکرام کی کتاب ''آثار غالبؔ'' کو نمایاں اہمیت حاصل ہے، غالبؔ کی زندگی اور عہد کے بارے میں ممتاز محققین میں مالک رام، امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود، کالی داس گپتا رضا، محی الدین قادری زور، عبدالقوی دسنوی، ظ۔ انصاری، پروفیسر نذیر احمد، غلام رسول مہر، کمال احمد صدیقی، وارث کرمانی، تنویر احمد علوی، خلیق انجم، گیان چند، رشید حسن خان، مختار الدین آرزو، امیر حسن عابدی اور کاظم علی خان نے قابل قدر تحقیقی کام کیا ہے۔ نقادوں میں یوسف حسین خان نے غالبؔ کے ''حسن ادا'' کی

نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ موضوعی اعتبار سے ان کی یہاں غم عزت، غمِ روزگار اور غمِ عشق کا تذکرہ کیا ہے، جدید نقادوں میں خورشید الاسلام، ممتاز حسین، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا، اسلوب احمد انصاری، انور سدید، مغنی تبسم، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، فضیل جعفری اور ڈاکٹر سید حامد حسین نے غالبؔ پر تنقیدی کام کیا ہے، اور ان کے بعض اہم فکری اور فنی گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔

یہ مسلمہ امر ہے کہ غالبؔ ایک آفاقی شاعر ہیں، اُن کی آفاقیت کا راز اُن کے عالمگیر انسانی تجربات واحساسات میں مضمر ہے، جو وقت اور مقام کی حد بندیوں کی نفی کرتے ہیں، بدقسمتی سے اُن کی آفاقیت کی شناخت کیلئے جو تنقیدی نظریے مروّج رہے ہیں، وہ بارآور ثابت نہیں ہوسکے ہیں لہٰذا اُن کی آفاقیت کا مسئلہ سلجھنے کے بجائے جوں کا توں رہا ہے، مروجہ نظریات نقد مجموعی طور پر یا تو تشریحی ہیں، یا تحسین کارانہ، جہاں تک اول الذکر نظریۂ نقد یعنی تشریحی تنقید کا تعلق ہے یہ مقداری اعتبار سے وافر سہی، مگر کیفیتی اعتبار سے زیادہ وقیع قرار نہیں دی جاسکتی، کیونکہ یہ غالبؔ کے تخلیقی شعور کی کلیت، خاصیت اور تفاعل کے ادراک میں مدد نہیں کرتی، شارحینِ غالبؔ نے بلا کم وکاست اُن کے اشعار کو معنوی یا موضوعاتی صورت میں دیکھنے کی کوشش کی ہے، اور ان کی تشریحی وتعبیراتی کام کو اپنا ہدف ٹھہرایا ہے، چنانچہ اُنہوں نے عشق، حسن، انتظار، وصل، تصوف، غم حیات، گردش روزگار، نشاط جوئی، جہد حیات، مرگ کوشی، غم پسندی، آزار طلبی اور فنا انجامی جیسے موضوعات کو نشان زد کیا ہے اور ان کے تعیین وتشریح کو اپنا مطمع نظر بنایا ہے، یہ ساری شرحیں انداز واسلوب کے اعتبار سے یک رنگی کی شکار ہیں، فرق ہے تو یہ کہ اشعار غالبؔ کے ایک یا ایک سے زاید معنوی ابعاد کو اجاگر کیا گیا ہے۔

موخر الذکر تنقید یعنی تحسین کارانہ تنقید، اُن بیسیوں تنقیدی کتب اور متعدد تنقیدی مقالات پر

مشتمل ہے، جو غالبؔ کے فنی شعور کے تجزیاتی مطالعات پر مشتمل ہے۔ اِن میں نقادوں نے تجر علمی اور تنقیدی محاکے سے کام لے کر مروجہ تنقیدی نظریات کے تحت اُن کے کلام کی تحسین شناسی کی ہے، غالبیاتی تنقید کا یہ عمل بظاہر تنقیدی عمل سے مطابقت رکھتا ہے، یہ من حیث الکل تین جہات پر حاوی ہے:

(۱) تنقیدات کا وہ حصہ، جو اُن کی حیات، شخصیت اور اُن کے ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی عوامل سے متعلق ہے، اِسے سہولت کی خاطر سوانحی تنقید سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔

(۲) یہ حصہ غالبؔ کے تمدنی اور مفکرانہ نظریات کے تحقیق و تعیین سے متعلق ہے، اس نوع کی تنقیدات اُن کے فکری، سماجی، ثقافتی، سیاسی اور عصری محرکات، مابعد طبیعاتی رجحانات، انسانی روابط، وجودی تصورات اور مکاشفانہ آگہی وغیرہ پر مشتمل ہے، اور (۳) وہ حصہ ہے، جو غالبؔ کے فنکارانہ محاسن کی تجزیہ کاری کے ذیل میں آتا ہے، اس نوع کی تنقید کے علمبرداروں کا دعویٰ رہا ہے کہ غالبؔ کے نظریات وافکار کی تحقیق و تعیین پر زیادہ اور اُن کے شعری شعور کی شناخت پر کم توجہ کی گئی ہے، یہ موقف سو فیصدی درستگی کے باوجود مطلوبہ نتائج تک نہیں لے جاسکا، اس لئے کہ اُس کے موئدین نے غالبؔ کے فنی شعور کے نقد واحتساب پر اپنی توجہ مرتکز تو کی، مگر وہ اُن کے تخلیقی شعور کی کلیت اور جامعیت تک رسائی حاصل نہ کرسکے، وہ زیادہ سے زیادہ اُن کے یہاں شعری محاسن میں لسانی جدت، پیکر تراشی، علامت نگاری، اسلوبیاتی خصائص محاکات اور ترکیب سازی کا جزوی طور پر تحلیل و تجزیہ کرتے رہے، اور انہوں نے ایسے مقالات کے انبار لگادئے، جو غالبؔ کے فنی برتاؤ کی خوبیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تنقید کے متذکرہ بالا طریقوں کے عملی برتاؤ سے غالبؔ شناسی کا حق ادا ہوا ہے؟ اس سوال کا جواب غالبؔ کی زبانی دیا جائے، تو ''حق ادا نہ ہوا'' ہی ہوگا، دیکھئے، جہاں تک سوانحی اور تمدنی نظریات کی کارکردگی کا تعلق ہے، یہ دونوں بے کم وکاست اُن کے کلام کے بجائے اُن کی شخصیت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، غالبؔ کی شخصیت اور نظریات وعقائد سے متعلق تحقیقی اور تنقیدی کام کی قدر ومنزلت سے انکار نہیں، اس نوع کا کام غالبؔ کے ذہن وفکر کے کئی شخصی گوشوں کو منور کرنے کے ساتھ ساتھ اُن کے محرکات شعری کی تفہیم میں بھی مدد دے سکتا ہے، لیکن ایسا کرتے ہوئے اُن کے کلام کے متن کو پس پشت ڈالنا، اِس کی جانب کم توجہ کرنا یا اِسے ثانوی اہمیت دینا، اس کام کی معنویت کو معرض خطر میں ڈالنے کے مترادف ہوگا۔ سچ تو یہ ہے کہ اس کام کی معنویت اور بارآوری اُن کے متن کے حوالے سے ہی، اور اسے بنیادی اہمیت تفویض کرنے سے ہی قائم ہوسکتی ہے، غالبؔ کے سوانحی مطالعے سے اُن کے بچپن، خاندانیت، عشق، تصوف، سفر کلکتہ یا سانحۂ غدر کے بارے میں معلومات کا انبار لگانے کی اہمیت تسلیم، مگر ایسا کرتے ہوئے اُن کے کلام کو نظر انداز کرنا، یا یہاں وہاں سے اکا دُکا مثالیں دینے سے، اس کی معنویت مشکوک ہوجاتی ہے، اس لئے کہ اوّلیت غالبؔ کے سوانحی حالات کو ملتی ہے، اور کلام ثانوی اہمیت اختیار کرتا ہے، جب اُس کے الٹ ہی تنقیدی تناظر کی درستگی قائم ہوسکتی ہے، مزید برآں، غالبؔ کے کلام سے اُن کی خارجی، تمدنی یا نفسیاتی زندگی کے بارے میں بعض حقائق ومعارف کی نشاندہی کا عمل عمیق لسانی شعور کا متقاضی ہے، جس سے تخلیق کے لسانی رشتوں کے مخفی نظام کی دریافت کا عمل ممکن الوقوع ہو، پھر یہ بات بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ شاعر بقول ایلیٹ اپنی شخصیت کا نہیں، بلکہ میڈیم کا اظہار کرتا ہے، تخلیق اگر محض شاعر کی نجی زندگی یا اس کے علم وخبر کے بارے میں اطلاعات کی فراہمی کا کام کرے، تو اس کا تخلیقی

کردار کالعدم ہوجاتا ہے، ایسی صورت میں تخلیق شاعر کی شخصی زندگی کا منظوم خبرنامہ بن کر رہ جائے گی، جس کی قاری کیلئے کوئی اہمیت نہ ہوگی، کیونکہ وہ تخلیقیت کے درجے سے گر جائے گی، بعینہٖ غالبؔ کے تمدنی نظریات کی چھان بین اُن کے کلام کے سطحی مطالعے تک محدود ہو، تو اس کی ذیلی اطلاعاتی اہمیت ہوتو ہو، تنقیدی اہمیت ہرگز نہ ہوگی۔

جہاں تک موخر الذکر طریق نقد یعنی شعری تنقید کا تعلق ہے، یہ بدقسمتی سے غالبؔ کے تخلیقی شعور سے تعرض کرنے کے بجائے اُن کے فنی، لسانی یا ہیئتی عناصر کی توضیح و تجزیہ تک محدود کرنے کا فارمولائی عمل بن کے رہ گئی ہے، جو زیادہ سے زیادہ کلاس روم میں درسی ضروریات کو پورا کرتی ہے، لیکن تنقیدی تقاضوں سے عہدہ برا نہیں ہوسکتی، کیونکہ یہ غالبؔ کی تخلیقی حسیت کی تجسیمی وحدت اور اس کی بوقلمونی تک رسائی حاصل نہیں کرسکتی، اور نہ ہی اُن کی انفرادی صلاحیت اور عظمت کے نقوش کو اجاگر کرنے میں مدد دے سکتی ہے۔

اس صورت حال کے پیش نظر شاعر کی حیثیت سے غالبؔ کی آفاقیت کے تصور کی تفہیم و تعیین کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کرتا ہے، اور اس سے فوری طور پر نمٹنے کی ضرورت ناگزیر ہوگی، اس لئے جب تک اُن کے تخلیقی شعور کے خدوخال کو نہ پہچانا جائے، جو اُن کے بارے میں فراہم کردہ سوانحی یا تمدنی معلومات سے نہیں، بلکہ اُن کے کلام کے متن کا تمام وکمال سامنا کرنے سے ہی ممکن ہے، اس وقت تک اُن کی آفاقیت کا مسئلہ جوں کا توں رہے گا، لہٰذا اُن کا کلام بنیادی اہمیت اختیار کرتا ہے، یعنی ہمیں اُن کے اشعار میں لسانی برتاؤ سے خلق شدہ اسراری تجارب کی شناخت اور بازدید پر تمام تر توجہ مرکوز کرنا ہوگی۔ اس نوع کے تنقیدی عمل کی شروعات موجودہ صدی میں نئی تنقید کے موئدین مثلاً

رچرڈس، رین سم، ایمپسن اور بروکس وغیرہ نے کی، اور پیش نظر متن کی اہمیت کو تسلیم کیا، ان نقادوں نے شاعر کے بجائے شعر کو مرکز توجہ بنایا، اور شعر کی لسانی اور ہیئتی تجزیہ کاری پر زور دیا، بلاشبہ یہ ایک کارگر تنقیدی ہتھیار تھا مگر اس کی حد بندی اور بے نتیجگی اُس وقت ظاہر ہونا شروع ہوئی، جب فن پارے کے تجزیاتی عمل میں فنکار کے شخصی، عصری اور تمدنی نظریات وعقاید کے استخراجی عمل کو ہی منتہائے مقصد قرار دیا گیا، یہاں تک کہ ایلیٹ کو ایسے نقادوں کو استہزاً Lemon Squeezer School of Criticism کہنا پڑا۔ ہیئتی تنقید کی نارسائی کا موجب شعر میں ڈرامائی تجربے کی تعیین کے بجائے اس کے موضوع یا معنی ومطلب کی نشاندہی کا عمل بن گیا، شاعری تخلیقی فن ہے اور ہر تخلیق، خواہ وہ شاعری یا فکشن، لفظوں کی تلازماتی شدت اور مخصوص فنی آداب کی پابندی سے ایک زندہ اور جہت پذیر اکائی کی صورت اختیار کرتی ہے، اس کے محرکات شعوری بھی ہو سکتے ہیں اور لاشعوری بھی، لیکن اہمیت محرکات کو نہیں، بلکہ اس تخلیقی تجربے کو حاصل ہے، جو داخلی شخصیت کی ساری توانائی، حسن اور اسراریت کی کشید کر کے لفظوں میں متشکل ہوتی ہے، گویا تخلیق کے لسانی برتاؤ سے ہی تخلیقی تجربے کی تعیین ہو سکتی ہے۔ یہ جدید تنقید کا اساسی اصول ہے۔ اور اس کی عمل آوری سے ایک بڑے شاعر کی عظمت کے آفاق روشن ہوتے ہیں۔

پس، یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کی آفاقیت کا راز اُن کی تخلیقی حسیت کی گہرائی، وسعت اور پیچیدگی میں مضمر ہے جس کی لسانی تجسیم اُن کے کلام میں ہوئی ہے، اُن کے کلام کے اسرار کے انکشاف کیلئے لازمی ہے کہ فن کی لسانی شناخت کی تاثر پذیری کے انجذابی رویے کے تحت اُن کے اشعار کا مطالعہ کیا جائے، اور ہر شعر میں لفظوں کی ترتیب، پیکریت علامت نگاری، انسلاکیت،

اوقاف اور موسیقیت سے آشنا ہو کر اس صورت پذیر تخیلی صورت حال کی شناخت کی جائے، جو حیرت انگیز طور پر شعر میں نمو کرتی ہے، اور بالیدگی حاصل کرتی ہے، اور شعری کردار، واقعات، مکالمہ اور فضا کی وحدت پذیر صورت میں ڈرامائیت پر منتج ہوتی ہے، تخیلی کائنات کی نمود اور اس میں واقع ہونے والے تحیر خیز ڈرامائی صورت حال ہی تخلیقیت کو معرض وجود میں لاتی ہے، یہ تخیلی صورت حال، جو ہر فن کی جان بھی ہے، اور پہچان بھی، موضوعیت یا معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ فنکارانہ تجربے کا بدل ہے، جو نادر الوجود، حیرت انگیز اور نشاط خیز ہونے کی بنا پر فن کے سیمیائی خلقی وجود کا اثبات کرتی ہے۔

غالبؔ کی آفاقیت کا راز اس بات میں پنہاں ہے کہ اُن کے یہاں شعری تجربہ شخصی سانحہ یا تاریخی المیہ ہو کر نہیں رہ جاتا، اور نہ ہی محض تمدنی مظہر بن جاتا ہے، بلکہ شخص، وقت، ethos، اور مقام کی حد بندیوں سے ماورا، ایک آفاقی انسان کا تجربہ بن جاتا ہے، مثال کے طور پر اُن کے عہد کا سیاسی تشدد، جیسے وہ ''دار و رسن'' کی علامت میں سموتے ہیں، اُن کے ہاتھوں ایک عالمگیر تجربے کی صورت اختیار کرتا ہے، اسی طرح زندگی، فطرت، موت، کائنات، وقت، خلا، خدا، غم، عشق اور خیر و شر وغیرہ نظریے اور عقیدے کی گرفت سے نجات پا کر عام امکاں خیز انسانی تجربے بن جاتے ہیں، یہ صحیح ہے کہ اس نوع کے تجربے دیگر شعراء کے یہاں بھی مل سکتے ہیں، تاہم غالبؔ کی انفرادیت اور تفوق اس بات میں مضمر ہے کہ اُن کے یہاں اِن تجربوں کی بے کرانی ملتی ہے، نیز، اِن کی تہہ داری، تازگی اور پیچیدگی بھی عدیم النظیر ہے، آیئے، ہم غالبؔ کے چند اشعار میں یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ اِن میں اُن کا آفاقی شعور کس تخلیقی انداز میں کام کرتا ہے۔

شعر نمبر ۱:

سینہ بکشو دیم و خلقے دید آنجا آتش است
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش است

شعر نمبر ۲:

اے پرتوِ خورشید جہاں تاب اِدھر بھی
سایے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

شعر نمبر ۳:

ہے موجزن اِک قلزمِ خوں، کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

شعر نمبر ۴:

بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

شعر نمبر ۱: میں ایک مکمل تخیلی صورت حال متشکل ہوتی ہے، متکلم خلق شدہ ماحول میں خاموش مخاطبین کو اپنے مخصوص تجربے سے آشنا کر رہا ہے، شعر کے ابتدائی دو الفاظ یعنی ''سینہ بکشو دیم'' ایک

محیر العقول واقعے کی جانب اشارہ کناں ہیں۔ کسی شخص کا خود ہی سینہ کھولنا یا وا کرنا ایک فوق فطری واقعہ ہے۔ جو نادر بھی ہے، اور دہشت خیز بھی، شعری کردار کہتا ہے کہ اُس نے اپنا سینہ کھول دیا، یعنی سینے کو شق کیا، اپنے سینے کو شق کرنے کے لئے وہ ''بکشودیم'' کا جمع متکلم کا صیغہ استعمال کرتا ہے، اسی سے متکلم کے غیر معمولی ہونے کے تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے، اس کا خود اپنے سینے کی کشود کا عمل اُس کی ماورائی قوت کا مظہر ہے، سینہ وا کرنے کی ضرورت کا جواز اس مصرع کے بقیہ الفاظ، جو سیاق کا حکم رکھتے ہیں، بہم کرتے ہیں یعنی ''خلقے دید'' گویا ایک طبقۂ خلق یا لوگوں کی جماعت نے دیکھا، تماشائیوں کے تخصص، اور اُن کے مشاہدے کے فوری اور خواہشمندانہ عمل سے یہ عندیہ ملتا ہے کہ شعری کردار نے لوگوں کے دباؤ، خواہش یا گذارش پر اپنا سینہ شق کیا ہے، شاید اس لئے کہ اس کا سینہ اُن کے لئے ''گہرہائے راز'' کا دفینہ (سینہ تھا کہ دفینہ گہر ہائے راز کا) تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم از خود اندر سے جلتی آگ کی تاب نہ لا کر اپنا سینہ شق کرتا ہے۔ یہ آگ عشق، تخلیقیت (درجگر آتشے) غم یا اضطراب کی آگ بھی ہو سکتی ہے، اور لوگوں نے دیکھا کہ وہاں یعنی اس کے سینے میں آگ ہے دوسرے مصرع میں وہ اپنے سامعین کی خاموشی اور متجسس نظروں کے سوال کا جواب دے رہا ہے یعنی اس کے سینے کی آتش کا نظارا کرنے کے بعد جب وہ (تماشائی) اصلی آگ کو دیکھتے ہیں تو کہتے ہیں کہ گویا یہ آگ ہے، یعنی شعری کردار کے سینے کی آگ کا اصلی آگ سے موازنہ کرتے ہوئے اُنہیں اصلی آگ پر سینے کی آگ کا گماں ہوتا ہے، اس شعر میں تخلیقی عمل کے حوالے سے خارجی حقیقت کے مقابلے میں شعری حقیقت کے ترفع کا احساس ہوتا ہے، شعر میں آتش علامت کے طور پر مستعمل ہے، اور یہ تخلیقیت، التباس، آشوب آگہی، وحشت غم، اجنبیت اور عشق وغیرہ کے معنوی امکانات پر محیط ہے۔ شعر میں لفظوں کی مناسب ترتیب اور انسلاکی قوت، موسیقیت، ردیف کے ترنم اور اختصار سے

ایک حیرت انگیز ڈرامائی فضا کا انکشاف ممکن ہو جاتا ہے۔

شعر نمبر۲: متکلم ایک ایسی جماعت یا طائفے کے فرد کے طور پر سامنے آتا ہے، جو سورج کی روشنی سے یکسر محروم ہے، وہ اس جماعت کی نمایندگی کرتے ہوئے ''پرتو خورشید جہاں تاب'' سے رشتۂ مخاطبت قائم کرتا ہے۔ ''پرتو خورشید جہاں تاب'' کی ترکیب زبان کے تخلیقی برتاؤ کی عمدہ مثال ہے، اسی سے ایک نادر تخیلی صورت حال کی تجسیم ہوتی ہے، یہ صورت حال ایک ایسے جہاں کے مماثل ہے، جو خورشید کی روشنی اور تمازت سے معمور ہے، متکلم خورشید سے نہیں، بلکہ اس کے ایک پرتو سے رابطہ قائم کرتا ہے، کیونکہ اُسے اپنی نارسائی، کم تری اور بدنصیبی کا احساس ہے، اور خورشید سے راست مخاطب ہونا اس کی طاقت سے باہر ہے۔ وہاں خورشید سے غالبؔ اُس لئے بھی مخاطب نہیں ہوتا، کیونکہ وہ خورشید کا سامنا کرنے کے لائق بھی نہیں رہتا ہے، ''اِدھر بھی'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ خورشیدِ جہاں تاب کا پرتو دنیا کے مختلف گوشوں اور مقاموں کو مستفیض کر چکا ہے۔ لیکن شعری کردار، اس کی جماعت اور اس کی دنیا کو اپنے فیض سے محروم کر رکھا ہے، اور اب اس کی توجہ اپنی جانب منعطف کر رہا ہے۔ پرتو کی تجسیم سے پوری فضا یکسر تخیلی ہو جاتی ہے، اور پھر دوسرے مصرع میں متکلم انکشاف کرتا ہے کہ اُن پر ''سائے کی طرح عجب وقت پڑا ہے'' پہلے مصرع میں ''پرتو خورشیدِ جہاں'' کی فارسیت آمیز ترکیب کے مقابلے میں دوسرے مصرع میں ''عجب وقت پڑا ہے'' کے روزمرہ استعمال سے لسانی تضاد کے ساتھ ساتھ شعر میں خورشید کی آسمانی صفت کے مقابلے میں ''ہم'' کی زمینی اصل کا تضاد بھی ابھرتا ہے، جو شعری کیفیت کو دوچند کرتا ہے۔ مصرعے میں سائے اور ''ہم'' کی بدنصیبی کو مشابہ کرنا معنوی امکانات کی توسیع کرتا ہے۔ شعر میں متکلم اور اس کے ہم طالع رفقاء کی حالت زار کا اندازہ اس

بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ پرتو خورشید جو سارے جہاں کو روشن کرتا ہے، اور حیات تازہ کی ضمانت مہیا کرتا ہے، سائے سے یکسر منحرف ہے، اور اس کی شوئی قسمت کا موجب بنا ہے، متکلم سائے کے ابتلا اور دکھ میں شریک ہے۔ یعنی سیاہ بختی، تاریکی، انجماد، بانجھ پن اور بے حسی وغیرہ اس کے لئے بھی نوشتۂ تقدیر بن چکے ہیں، شعر میں لفظوں کی کفایت، روزمرہ، ترکیب سازی اور تخاطب سے ایک جاذبِ توجہ ڈرامائی صورت خلق ہوتی ہے۔

شعر نمبر۳: میں متکلم ایک تخیلی دنیا میں اپنی آنکھوں کے سامنے ایک ''قلزمِ خوں'' کو موجزن دیکھتا ہے، ظاہر ہے وہ ساحل پر ایستادہ ہے، اور اس کے سامنے خون کا سمندر موجیں مارتا ہے۔ وہ اس دہشت خیز اور اندوہناک منظر کو دیکھ کر ششدر ہے، اور دوسرے مصرع میں ''دیکھئے'' کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ قلزمِ خوں کا مشاہدہ کرتے ہوئے فرضی ناظرین اور مخاطبین سے بھی مخاطب ہے۔ اس لفظ کی ادائیگی سے ظاہر ہوتا ہے کہ ''قلزم خوں'' کو دیکھنے کے نتیجے میں اسے جس جذباتی دھچکے کا سامنا کرنا پڑا ہے، اُس پر اُس نے قدرے قابو پالیا ہے۔ کیونکہ وہ جس سفر پر نکلا ہے اس میں ایسے لرزہ خیز وقوعات کا وقوع ہونا قرین امکاں ہے، ''کاش یہی ہو'' کی ادائیگی میں شعری کردار کے لہجے کا تمنائی یا دعائیہ رنگ جھلکتا ہے، اور وہ خواہش کرتا ہے کہ اس کے سامنے سمندر اور وہ بھی خون کے سمندر کا لہریں مارنا اس کے لئے ایک لرزہ خیز واقعہ تو ہے ہی، تاہم اگر اسی واقعے پر بس ہوتا، تو شاید وہ اسے سہار بھی لیتا۔ ''کاش یہی ہو'' کا کلمہ ایک اور امکانی صورت حال کا اشاریہ ہوسکتا ہے، مسافر کو اپنے داستانوی سفر میں رنگ بدلتے طلسمی واقعات (جو طلسم ہوشربا سے کم نہیں) سے بھی سابقہ پڑتا ہے، طلسمی ماحول نے اس کے حواس کو بھی متاثر کیا ہے، چنانچہ اسے قلزم خوں موجیں مارتا

ہوا نظر آ تا ہے، اس کا ثبات بھی یقینی نہیں، اس کی پیش اندیشگی اسے بتاتی ہے کہ وہ کسی اور جگر سوز اور دہشت خیز معروض میں بدل سکتا ہے، اس لئے قلزم خوں کا اپنی لرزہ خیزی کے باوجود نظر آنا بھی غنیمت ہے، لیکن اس کے ذہن کو نامعلوم اندیشے اور وسوسے گھیرے ہوئے ہیں، چنانچہ دوسرے مصرع ''آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے'' سے پتہ چلتا ہے کہ قلزم خوں سے گذرنے کے بعد وہ اِس حاوی اندیشے کو ذہن سے خارج نہیں کرسکتا کہ واقعہ پیشیں کے بعد اس سے بھی زیادہ المناک اور دہشت خیز مظاہر و حالات کے واقع ہونے کے امکانات موجود ہیں۔ مظاہر و حالات کی متوقع دہشت خیزی ایک علامتی فضا کو انگیز کرتی ہے، جو حکایتی جذب و کشش سے معمور ہے، شعر کی ڈرامائی صورت حال ساحل بحر پر صورت پذیر ہو رہی ہے، جہاں متکلم بھی حیران و ششدر کھڑا ہے، اور ناظرین بھی سراپا سوال ہیں۔

شعر کے دوسرے مصرع میں ''آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے'' کے الفاظ خاص کر ''مرے آگے'' سے متکلم کے دورانِ مسافرت ''قلزم خوں'' کے علاوہ دیگر نامعلوم سخت اور صبر آزما مراحل سے متصادم ہونے کے اندیشوں کو ذہن سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لہجے سے شعر کی تخیلی صورت کی تشکیل میں مدد ملتی ہے، اور قاری خوں آشام داستانویت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔

شعر نمبر ۴: چند سادہ الفاظ کے مختصر سے مجموعے پر مشتمل ہونے کے باوصف تجربے کی پیچیدگی اور گہرائی کا حامل ہے، شعر ایک مربوط تخیلی تجربے پر محیط ہو جاتا ہے، اس میں متکلم اپنے اوپر وارد شدہ تجربے کو سامعین کے گوش گزار کر رہا ہے، وہ کسی انجانی دنیا سے لوٹ کر اپنی المناک

سرگزشت سنا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''واں'' یعنی اس دنیا کے، جہاں سے لوٹا ہے، قوانین وضوابط نرالے ہیں۔ وہاں یہ دستور ہے کہ وہاں کے باسی بات کرنے کے موقف میں ہوں، تو مخاطب کو صرف سامع بن کر رہنا پڑتا ہے، یعنی وہ اپنے ردعمل کا اظہار نہیں کرسکتا، اگر وہ زبان کھولے، تو ایسا کرنے پر وہاں زبان کاٹی جاتی ہے، یعنی انسان کو زبان کے کٹنے کی سزا کا مستوجب ہونا پڑتا ہے۔ زبان کا کٹنا محاورہ ہے، مگر شعر کے سیاق میں اس کے لفظی معنی یعنی زبان کے سچ مچ کٹنے کا تصور بھی موجود ہے، جس کے ساتھ جلاد کا تصور بھی منسلک ہے، ''وہ کہیں'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک شخص، جو مرتبے میں اوروں سے برتر وفائق ہے، یعنی حاکم اعلیٰ ہے، اپنی بات کہنے کا تمام تر استحقاق رکھتا ہے، مگر اس کے سوا کوئی اور شخص اس کی لب کشائی کے بعد زبان سے کوئی حرف خواہ وہ حرفِ احتجاج ہو، حرفِ حق ہو، حرفِ صفائی ہو یا حرفِ اختلاف ہو ادا کرنے کا مجاز نہیں، ''وہ کہیں'' کو صیغۂ جمع کے طور پر لیا جائے، تو وہاں کے ساکنان مراد لئے جاسکتے ہیں، جو اپنی بات تو کرتے ہیں، مگر دوسرا یا دوسرے بات نہیں کرسکتے، اُنہیں اس کے علی الرغم اُن (ساکنان) کی بات سننے کی مجبوری کا سامنا کرنا پڑتا ہے، شعر سادہ ہونے کے باوجود معانی کے امکانات سے معمور ہے، یہ داستانوی حسن اور جاذبیت رکھتا ہے، اس میں انسانی زندگی میں جبر، تشدد، مطلق العنانیت، بے انصافی، اقتدار پرستی، سفاکیت، رشتوں کی بے حرمتی جیسے معنوی امکانات کو محسوس کیا جاسکتا ہے، لفظوں کی کفایت سادگی اور نحوی ترتیب کے ساتھ ساتھ متکلم کے لہجے کا حکایتی انداز شعر کی تخلیقی جاذبیت کا ساماں کرتا ہے۔

مندرجہ بالا اشعار کے تجزیے سے ظاہر ہوا کہ غالبؔ لفظ و پیکر کے متوازن و مترنم انسلاکی برتاؤ سے اپنے داخلی تجربوں کی علامتی تشکیل کرتے ہیں، یہی تجربے، اوران کی وسعت، بوقلمونی اور

تہہ داری ہی غالبؔ کی آفاقیت کے نقوش روشن کرتے ہیں، یہ تجربے اُن کی شاعری میں ایک مخصوص لسانی برتاؤ سے معرضِ وجود میں آتے ہیں، اور غالبیاتی تنقید کا کام یہ ہے کہ نقاد لسانی تجزیہ کاری سے غالبؔ کی شاعری سے مختلف خیالات کے استخراج کے بجائے، اس میں مستور متنوع اسراری تجربوں کے اکتشاف پر اپنی جملہ مساعی کو مرتکز کرے۔

☆☆☆☆☆

Ghalib
Jehan-e-Deegar

ناشر کی دیگر اشاعتیں

- شانِ نورِ محمدی صلعم : سید محمد مقبول قاسمی
- اردو نظم کی دریافت اول - دوئم : پروفیسر حامدی کاشمیری
- گراو، تہ جواب گراو : مترجم جاوید ماجی
- نالۂ نیم شب : ڈاکٹر ایم۔اے۔ گنائی
- عصری تحریریں (تبصرے وتنقیدی مضامین جلد اول) : دیپک بدکی
- عصری شعور (تبصرے وتنقیدی مضامین جلد دوئم) : دیپک بدکی
- ناول کا فن، ارتقاء، لندن کی ایک رات : ڈاکٹر زور کاشمیری
- موج بس موج : جاوید ماجی
- کشمیر میں تصوف ریشیت کے تناظر میں : ڈاکٹر محمد سید قادری
- وتستا کی سیر : ڈاکٹر عزیز حاجنی
- تعلیقات اقبال : ڈاکٹر مشعل سلطانپوری
- بند کمرے کی کھڑکی : نور شاہ
- قہر نیلے آسمان کا : سیدہ نکہت فاروق
- ارمغان وادی : ڈاکٹر میر حسام الدین
- کتاب دریچہ : سلیم سالک
- کہاں گئے یہ لوگ : نور شاہ
- شبستانِ وجود (ایک صحافی کی سرگذشت) : مقبول ساحل
- Social Transformation in Central Asia — Ali Mohammad Rather
- Complaint & Answer — Javid Matjee (Compiler)
- Understanding the Kashmiri Mind — S.T.Hussain

Meezan Publishers

Opp.Fire & Emergency Services HQ, Batamaloo, Srinagar Kashmir -1900 09
Telephone: 0194-2470851, 9419002212 Fax: 0194-2457215
email: meezanpublishers@rediffmail.com